現代美學思潮

目次

現代美學思潮

第一章　導論

第一節　美學的對象和性質

美學所研究的事實和「美的要求」　近世法國學者孔德（A. Comte）有句話說得極好；他說，「人是種求而不已的生物。」在人間以下的生物雖也有些生存上的要求，但比較的簡單，且容易滿足。至於人間呢，最是精神方面較其餘生物異常進步且複雜，所要求的便自有種種方面。因爲要滿足那些要求，人間纔有不絕的努力，不絕的向上，這可見人間之所以爲人間就在求而不已的一件事上。

有些學者將人生上根本要求約略歸爲幾類第一是生命的，第二性的，第三經濟的，第四社會

的，第五知識的，第六道德的，第七美的，第八宗教的。這些在各個人雖程度上很有差別，但決不會沒有。現在所說美學研究的事實就發動於這裏面的一種——「美的要求」。這是何等的普遍而有力，無論老幼男女，無論文野智愚，都是曉得好美而厭醜，我們常看到兒童的喜花弄雪，又知得野人的彩墨文身，這正是一種愛美的表示。人間對於美的要求發露又還有多種方面，像衣食住的調度裝飾裏，遊戲運動的姿勢規律裏，乃至學問的研究探求裏，都可見出一種的美。但最能表白美的純粹形式，再無過於藝術，以「美的要求」爲中心的人間活動也再無純粹於關係藝術的活動。

藝術活動的兩面　關係藝術的人間活動是怎樣的呢？且從簡單的說，夕月，晨花，山容，水色，大自然的現象每每使我們有異樣的興趣；人世滄桑，悲歡離合，人生的遭遇裏，又常常生我們以異常的感懷。從一方面看，這都能成一種感情——美感。這時候我們可以靜對着事象，而爲靜觀的態度。所謂美的鑑賞，不外如此。所以這好算做關係藝術的活動之一面。除去如此被動的鑑賞而外，有時候我們心上深深的興感，必要藉某種形式表白於外而後快。這屬於創作活動，而其最純粹的結果有藝術品的產生，也好算做關係藝術的活動之一面。切實的說，鑑賞裏必包涵着精神的創作，而創

作的來源又離不掉美的鑑賞，這兩方面常渾成一氣，難爲截然區別。但是從本質上說兩樣過程，正無妨看做分離的兩種。

美學研究的發生　照上面所說，藝術明明是人生裏很普遍的事實，我們對着這些事祇當一件事看過便算嗎？決不是的。也像對別樣事實一般，我們研究的心常不期由知根本要求起來。「爲什麼藝術的事實會有美感，」又「什麼是美，」這些疑問不絕的會橫亙在我們心中。爲解決這些，就發生了一種特殊學問——美學的努力。

美的世界和其他世界　要推進一層說，美學所研究的又就是以藝術爲中心而構成的「美的世界。」本來我們所在的世界渾然一體，無從各個的區別出什麼來。但是從不同的方面去看，也能見得各個不同的世界。這正像紙，雖祇一張，還無妨分個表裏。美學所研究的「美的世界，」就由如此的理由，單獨提開來講。美的世界有怎樣特徵，比較着他種世界看來，就更易理會得。第一，我們既有生命而生存着，自必努力的求生。人間都深根固蒂的有種要生的意志（從叔本華 Schopenhauer 之說。）所以求生正是人間的本務。由此人生有飲食起居，又對於飲食起居有相當的

講求都屬當然之事。以這樣實際生存為中心，人起了許多有關係的活動努力，這便成了實際的世界。實際世界不外根據意欲而發生行為。要詳細些說呢，因有苦樂的感情就有喜惡的意欲，而後發生行為，所以實際世界又以情意為主體。這樣情意活動要對着人而開拓，便成了道德的世界，對着神或聖呢，便又成了宗教的世界。

第二，人間要有稍廣大的世界——所謂學的世界。這概括了哲學科學，而以人間知的根本要求做基礎。對着一切而有「什麼，」「怎樣，」「爲甚，」等等的問題，這只是人間所能有的事。從疑問而後生起探求，思索。古人說得好，哲學原於驚異。豈但是哲學呢，一切學問都發生於此。在學的世界裏人間只欣求着知識的光明，一切利害得失還沒有如何關係。這樣所認識得的宇宙萬象，不過被因果的關係所支配着，或不過是唯一的根本原理所顯現。在這認識體系裏沒有些矛盾時爲眞，否則是僞，眞和僞便是這樣世界究極的標的。

可是人間還有第三世界在着，所謂美的世界。臨水登山，恍惚着自然的幽韻，聽歌起舞，觸動了生命的秘藏，這時候的人間完全住在美的世界裏，又與靜觀相始終。假使從靜觀漸移到意慾，就漸

由美世界離開。所以從前學者都覺得美感與實際生活無關，而近人服爾蔻脫（Volket）也說，沒有挑撥意志活動的事便係美的特性。但我們可用「靜觀」二字來表白美世界和實際世界的區別，却不能說因着靜觀就和人間生活無直接的關係。純粹的美感雖始終是靜觀，而牠的開展呢，絕不止一時間靜觀而已。美世界對於人生要僅屬很短時間的顯現，還有重要的意義？

藝術和哲學科學　或者有人想，美的世界不就是思索的世界麼？對於自然人生沒有很深的洞察就不能得偉大的文藝或超越的美術，所以「哲學的詩人」是很確切的稱呼，而現代歐西藝術也一部分很有哲學的意味。但現在說，從這上面並湮沒不了藝術和哲學分界的溝渠，哲學運用着理智，恰像明鏡般清清楚楚反映了宇宙人生的實相，而兩者的關係，却異常的冷淡。至於美的世界呢，先自憑着情感，就非但反映着宇宙人生而已，還在憧憬着，愛慕着，苦悶着，宇宙人生和人心純粹脈絡貫通。這樣憧憬等等，要善用了理智做基礎，也能更覺得深刻。佛冷斐爾（Fruienfels）就常說，藝術無妨取高深思想來做內容。從反面說，思想也無妨由藝術的言語表白，却不成什麼哲學和科學。

哲學科學和藝術之間另外還有很顯著的差別。哲學科學都成立在概念的分析綜合上，自然是超於概括而抽象。藝術就不然。所謂美，全從感覺上特殊的事實具體表白出來。宇宙無限的生命，在一花一葉裏各自不同，而複雜的人生更不用說是就各個人事而顯現。所以感覺對於美極有關係，現在所用美學（aesthetics）的原語 aisthetikos 便是感覺的知覺的意義。

美學的性質　一種概念要用定義的形式嚴密地將內包意義概括個淨盡，原是件困難的事。像美學的內容那樣不定，要簡明舉出個定義來，自然尤見其難。現在且就美學一般的性質解釋一番，至於牠的特質如何，待明白了在後面的幾章，自能清楚。美學的一般性質可歸為以下的四條：

學的知識　第一，美學是一種學的知識。單說知識，意義極為廣泛。細瑣到一視一聽，也是知識。學的知識便另外有點區別。第一，這不是關於各個事實的零碎知識，而普遍於一切同類事實。像曉得蘋果的墜地不過一般的知識；集合了種種事實而明白凡是果實熟了都自然地落下來，這纔可說是學的。所以學的知識必係概括的。其次，這樣概括的知識必被某種原理所統一着。果實會熟了自落是統一於重力法則以下而然。所以學的知識又是有組織的知識。又其次，所謂重力的法則，乃

至熱，動等等物理法則，無非人們精神上一種抽象的斷定。所以學的知識又是抽象的知識。凡知識愈概括，愈有組織，又愈抽象，那便愈成為學的。美學呢，現在就以關於美的概括組織又抽象的知識為主，所以說是種學的知識。

精神的學　第二，美學又是種精神的學。在學的知識裏可大分為物的和精神的兩類。關係物的學問不容說是以一切物質現象為限，像物理學，化學，天文學等等，都在其內。但是物的現象那能離得開心的認識，可還不是精神的現象？對於這一層，德國的馮德（Wundt）教授解釋得很圓滿。他以為一切學問不外處理我們的經驗。經驗的成立必須有能經驗的心，又必須有被經驗的事，這兩方面原是結合着不可分離的。然而假想離開了能經驗的心，所殘餘的必是些事物（被經驗的）間相互的關係，這就係自然現象，而處理如此現象的學問就係自然科學或物的科學。假使單就事物所刺戟而活動的心說，那祇是精神現象，而研究那些的學問便屬精神的學。在如此意味上，美學不容說是種精神的學。

價值的學　第三，美學又是種價值的學。我們對待一切事物的態度凡有兩樣，或者祇當做件

事實看，又或者更看做一種價值。單作事實看呢，除了不過發見可以說明其所以然的因果理法，由此構成的學問不外說明的科學。在這裏一切事物平等一律，再無高下的差別。黃金和土壤一樣是鑛物，麟鳳和蛾螻又一樣是動物，那裏有什麼貴賤。要一用着評價的態度去觀察這些時，所得的印象就完全不同。但價值究竟是個什麼，這也很難解釋，簡單些說來，於人生的繼續或向上所不可缺的，都算是有價值。換句話說呢，因人們所求如何而後決定價值如何。因有如此關係，各個事物之間，更生出種種比價。或者價值高，或者價值低，又或者有價值，或者無價值。萬事萬物對於人們意味各有不同，價值隨之不一。學以價值做對象研究，就稱價值的學。美學研究事物怎樣是美，同時研究怎樣是醜，決不能等觀二者毫無區別，所以又屬於價值的學問之一種。

規範的學　第四，美學又是種規範的學。事物的價值既得有種種區劃，自必有些測定價值的標準。像我們說一行爲是善，或是更善，這全用倫理學上所謂「最高善」做標準來判定，這時最高善就是測定一切行爲高下的究竟規範。現在說到事物的美醜，亦復有究極的規範在着，所謂「美」便是。有些學者區別法則爲說明的和規範的兩樣。美學研究美之所以爲美，並指出可以爲美的法

則來，自然歸於規範的法則，而有成功規範學問的可能。晚近學者，或反對這一層，以爲美學祇能說明而已。誠然，以晚近美學的幼稚狀況而言，還難勝規範之任。但規範就建立於事實之上。美學從事實的確切研究下手，結果也很有爲鑑賞或創作標準的地方。正像電氣的物理學的研究，決不能說無益於實際電氣機械的運用。所以幼稚的美學無妨看做一種規範的學。

第二節　過去的美學思想發達的概觀（從希臘時代到近代）

美學的建立　美學有完全組織而成獨立的學問，不過一百數十年前的事。那時德國哲學家鮑格阿騰（A. G. Baumgarten, 1714-1762）始創美學的名目。他以爲人們理性的極致是眞，意志的極致是善，感覺也有其極致，便是美。論眞的學問有哲學，論善的學問有倫理學，論美也應有種特殊學問，便是感性之學（原名 æsthetica 本意如是。）現在所謂美學就從此發生。

希臘時代的美學思想　但美學的思想遠在希臘時代已見其源泉。像荷馬（Homer）的詩篇裏就不少觸及美或藝術問題的詩句。到了柏拉圖（Plato）更明白規定美學上幾個概念的特

殊意義。因此也有人認柏氏爲美學的創始者。但他的思想除散見各種著述而外，並無完全的組織。就哲學言，他原屬「觀念實在論者」以爲感覺世界意義很少，最高價值的實在當推觀念世界，現實感覺的世界不過一時的幻影。至於藝術，又屬感覺的自然現象的模倣，其去觀念界愈遠，因此難免眞僞善惡之相混雜，與柏氏的最高理想善不很適合。所以柏氏主張國家應嚴重于涉藝術，而他的著作共和篇 (Republica) 裏所描寫的理想國家竟不許藝術家的加入。

稍後，亞理斯多德 (Aristotle) 對於美學說上更有重要的貢獻。他不像柏拉圖那樣專事瞑想，而以科學的細緻正確態度對於實在經驗爲種種分析。他斷定「變化裏的統一」爲美的根本原理，直到現代談到美的形式還承認這種原理。他又區別善和美的界限十分淸楚，並推尊藝術的位置，以爲從藝術家胸中所孕的理想，可於藝術上補足自然的缺點。所謂詩人（亞氏專就詩談藝術，詩人無異代表藝術家）的理想常優於現實自然，作詩的時候又常於自然加以理想的改變。亞氏在論修辭學和詩學時詳說詩的形式，結構，種類等等，又論到悲劇的本質，更進而研究音樂，建築，彫刻等事。對於藝術，亞氏可算研究的很精細。

中古以後美學思想的發展　美學思想由此導源，在羅馬時代却未見如何的發展。有些論詩，論建築的著作，不過上述二碩學者思想的延長而已。再後至於中古時代，教權絕對支配一切，美學的討究也和其他學問一般，久久被禁錮在黑暗裏。直到復興期，近代文明的曙光始見於南歐之空，藝術方面人才輩出，且有作家而兼著術家者。雖於此未有學的組織，然已爲將來發達的醞釀。後來更經英法文人學者的研究，至於十八世紀德國學者鮑格阿騰遂建立美學爲哲學的一分科（已見於前。）

康德的美學　不久德國更有大哲康德 (Kant, 1724—1804) 用批判方法組織美學。在他三大著作裏，有種稱做判斷力批判的，假定美的根據在先驗而普遍的判斷力，正和他以先驗原理解釋認識和道德的學說一貫。因人們都有先驗的判斷力，從對境所起的精神活動，如果對此能力很爲調和，就生一種快感。這是離了實際的意慾，而成無關心的，故屬於美感。康德以無關心爲美感的一特色，這是他的創見，並且很有影響於後來的思想界。

康德又以爲美都無目的。我們對花，玩月，恍惚着一片美景時，決不會自問爲個什麼，換句話說，

凡覺得美的事物就以自身爲目的，更非爲他種目的的手段。要是善的世界就不然。所謂善惡都以自身以外的目的定其價值高低。因此「無目的」又爲美的一種特色。康德更進而論崇高美，論天才，俱從主觀能力的批判立足，不免偏重主觀的色彩。

康德美學的影響　當時詩人海豆爾（Herder, 1744—1803）對於康德說美感關係事物形式的一層不滿意，以爲形式不足言美，從形式所表出的乃能有美。他更分析美感鑑賞等等心理狀態，頗有啟導後來「移感說」之處。同時的席勒（Schiller, 1759—1805）更大受康德學說的影響，從別方面而發揮。他極言美爲遊戲衝動的發露，凡遊戲皆爲無其他目的的活動，如遊戲裏有了實際上或理論上的目的，那倒不成戲事，席勒本着這樣主張，說祇有遊戲時候的人是圓滿的人。可見他看得遊戲是怎樣重要。

在康德以後談美學的，必多少受着他學說的影響。最能發揮他的思想的，要算一派理想論者。此有謝霖（Schelling, 1775—1854）的「抽象理想論」，黑智爾（Hegel, 1770—1831）的「具象理想論」，至於哈爾特曼（Hartmann）集其大成，而後理想論的勢力幾竭。其間黑智爾的學

說尤有特色。他唯一的信條是「無限的理想顯現於有限感覺境界裏而後為美。」理想本體雖屬平等，而所顯現的事物則常有差別；事物個性的差別愈著，則所表白的理想愈顯明。如此學說是何等玄學的，可不待辨而知。但黑智爾說藝術的本領在淳化自然，更用歷史的見地區分藝術，在美學史上極堪注目。他先以感覺種類分藝術為視覺的（建築，彫刻，繪畫）聽覺的（詩歌，音樂）兩類；次以材料分物質的（建築，彫刻，繪畫）音樂的（音樂）言語的（詩歌）三類；最後以歷史的發展為標準，分藝術為象徵主義，古典主義，浪漫主義三類——這恰當藝術發展的三個時期。黑智爾看得人類的歷史不外理想發現的種種過程，藝術當然也屬如此。最初，人間物質凌駕精神，如埃及，古印度等等的藝術，都屬「象徵主義」。其次，物質精神調和得其均衡，如希臘古代的藝術，便屬「古典主義。」中世以後，由基教構成精神文明，漸漸支配物質，所有的藝術也以精神之美為主，這便是「浪漫主義。」以歷史解釋藝術，思索之深入，理論之井然，實係他學說裏最精采的一點。接着有哈爾特曼更微細闡揚「具象的理想論，」成功龐然的大作美之哲學，可算是黑德一派的殿軍。美學成立於歐洲大陸學者之手，亦於大陸為最發達，英國學者真可舉者就較少。如「生理學的美學者」

阿林(G. Allen)「進化論的美學者」斯賓塞(Spencer)「快樂論」的美學者馬夏爾(Marshall)不過數人而已。

晚近美學的特徵　統觀近代美學大體爲形而上學的思辨的，到了十九世紀末葉，此學隨着一般學風重視經驗的事實面目驟然一變。晚近美學遂另有其新領域並新方法，還不僅是過去研究的延長而已。牠本身最顯著的一種特徵，就係借種種科學——如一般心理學民族心理學，社會學，進化論，乃至藝術史等等——的助力，另立基礎而建設「科學的美學」。或以「哲學的美學」爲言，也以經驗的事實爲基礎。以是晚近美學其深其廣皆非昔日之比。但材料愈雜，統一組織也愈難。現在要從複雜的事實裏尋出統一一切的原理，實係美學上最緊要而又最困難的一件事。

第二章　晚近美學思想的開展

第一節　斐赫那及其後繼者

斐赫那的美學　當十九世紀美學猶未脫形而上學窠臼的時候，有主張美學應爲經驗的科學而爲此學別開生面的一個人，便是德國的斐赫那（Fechner, 1801—1887）教授。他用同物理學一般的實驗方法去研究心理學上的根本問題，開創了精神物理學，——後來更成爲實驗心理學。他對美學也很重實驗精神。一八七一年他先公布實驗美學說一書，說明爲學的態度，五年以後又刊行他的大著作美學入門兩卷，發表他研究的結果；都給與後人以不少的影響。

實驗美學的建立　斐氏主張實驗美學可謂從蔡伊辛（Zeising）的黃金截萬能學說而起。先是蔡伊辛研究各種物體各部比例，以爲合乎一定法則而後見其恰好。他半實驗半想像的斷定那樣法則就是所謂「黃金截的法則。」譬如有一條直線，分作長短不同的兩截，較短一截和較長

的比例恰等於較長一截和全體的比例，如此便稱黃金截，而爲一切分割比例裏最美之一種。像下面這一條線：

A——O——B

於O點分AB爲兩截，如$AO:OB=OB:AB$(但$AO<OB$)就係黃金截的一例。依蔡伊辛的推論，藝術品的分割固然如此，乃至自然現象從生物無生物的結構以及天空大恆星的距離亦莫不如此以成其自然美。

斐赫那依蔡伊辛的立說，更去測驗了幾種藝術品，立辨其不盡然。但他很相信一種形式能使人生快感，必有一定的根本關係在着，於是更從簡單的形式着手實驗研究。他或使人於種種不同的形式裏揀出最合意的一種（選擇法，）或使人就某種形式改成最適意的（產出法，）又或就單純的日用物爲實際測驗（應用法。）合攏了種種統計來研究，除長方形以外，垂直線則以平分爲美，又十字形則以上下成功二和一的比例爲美，這都用不着黃金截的法則。斐赫那從此主張美學的實驗方法，遂爲很重要的創見。但他方法裏明明忽略了一點，——所謂視覺的錯覺。一條垂直

線上的等分，因有錯覺，上一半更覺較下半爲長，仍舊是不等。像這些地方斐赫那均不顧及，所以實驗的結果不甚可信，而他學說的精華却另外在那部美學入門裏。

美學入門的緒言就提出他自身的立足點爲「由下的美學」這和從前「由上的美學」恰恰對立。從前美學都由形而上學的根本概念向下演繹以成一組織。雖則偉觀，却無基礎。現在反對的從快感不快感等經驗的事實出發，先歸納得統一事實和關係的概念，再捕捉支配此等概念的根本法則；——如此組織美學就是由下向上。

美感的六種法則　斐赫那依着如此方針去研究，很有許多創見，尤其是關於美的快感法則的規定。他將這些法則分爲各類，有些是關於分量，又有些關於性質；有些是第一次的，又有些第二次的；有些是關於形式，又有些關於內容。其實則爲下面的六種。

第一則關於分量。凡是物象能生起我們的快感必定在刺戟已達了某種程度之後，所以此一法則名爲「關於美感域的法則」。依此立說，刺戟的分量有三種方面皆須達一定程度。（一）外來刺戟在一般的感覺域以上，（二）感受性不過弱，（三）注意不他及。具備三種條件而後有明

瞭感覺，而後有快感。

第二則也是關係分量的，較前則更重要。一種刺戟如和其他不相反的刺戟結合，每有意外的美的效果。譬如沒有節奏的旋律或離開樂曲的按拍，都沒有什麼美感。但兩者合在一起，高低緩急處處合節，就覺得異常的美。可知由別種美的要素相助，能使全體印象增高，這就叫做「印象助感增進的法則。」

第三則稱為「變化之統一的法則，」這係關於性質的。因為人間覺到事物的美必須感受的印象有些變化，不至於單調空虛，又須能夠一貫，不至於雜亂無章。這不僅繪畫彫刻等應如此，就在詩歌小說的內容也是一般。從希臘古代以來談美的形式的，都重視此一原理。

第四則和第三則相關，同屬質的規定，稱做「矛盾的法則，」或「真實的法則。」凡印象的各部分間不覺得有矛盾或全體被認為真實時，纔會生起美感。譬如見着有翼的天使，不會想到兩翼是種裝飾並不能飛，也就不至有不快之感。

第五則為「明瞭的法則。」上面的四則都須被明瞭認識而後有效，所以於前四則以外更立

這一種法則其主旨很重要而又很簡單。

聯想的法則和美感 第六則關係美感的內容，斐赫那最爲重視，他自說美學一半建立在這原理上。這名爲「聯想的法則」。分析一切美感可見有兩種不同的要素。其一，由外象來，如色彩形式等爲美的印象的直接要素。僅靠着這些要素還不能構成完全美感，於是有第二種由過去經驗再生的聯想要素。兩種融合同化乃成爲一全體，但事物會有精神的意義皆由於第二種要素。且舉個例子來說。就像我們見着個橙子，黃金般的顏色，圓珠似的形狀，不容說能給我們以一種快感。但我們同時也會想起這種果實清新的香氣，更聯想到出產地的南國風光，——透明的青空，深綠的稻林，點綴着一些一些的金點，就覺有無限的詩意。如此合了攏來，構成橙子的美感。假使我們更看見個木球，一般是金色圓形，又一般有快感；但一明白了是一個木球，再無從有什麼風光詩意。這就會生起美感，當然和橙子所起的不同。可見聯想這一層對於美感的成立極有關係。

斐赫那學說的批評 斐赫那這樣的學說固然有幾多缺點，——最是不分別一般心理和美的心理，以致六種法則都像是就一般感情而言；——但他將一向來看作虛無縹渺的美歸到實際

的經驗。應用科學的方法爲詳細的分析，實足爲晚近經驗美學的先驅。

斐赫那美學的影響　斐赫那學說啓示後來學者之處異常豐富影響所及就構成一派經驗的美學，儼然爲晚近美學之主潮，從前哲學傳統的美學不過仗着「新康德派」少數學者維持得一些地位而已。如就斐赫那學說的直接影響而說，第一，他主張的實驗方法更推廣應用於美學上各種問題，第二，他所列舉的第六種美感法則對於聯想要素裏美和非美的表象更有明白的區別。前者成爲一派實驗美學，後者則屬心理學的美學之一部。由區別「美的聯想」和「非美的聯想」而後及於「美的態度」和「其他態度」一心理學上的差異，又及於「美的鑑賞」和「美的創作」心理學上的區別，乃蔚然成「心理學的美學」之大觀。

實驗美學的成績　關於實驗美學方面，先有維脫梅爾（Witmer）在溫德指導之下改正斐赫那研究的方法。如實驗直線的分割，長方形的比例等，皆依順序排列各種變化的形狀，又使被驗者通覽全體指出最有快感和最感不快的兩種。這都和斐赫那方法不同，所得效果便也兩樣。在他實驗的結果，線的分割以能相稱或合乎黃金截法則爲美，四方形在視覺上以爲是正方的（不必

嚴密的為幾何學的）也美。

其次，史迦爾(Segal)更改變研究的問題入於心理的方面。他的實驗不僅注意如何形式比例便快感或不快，還進一步考查被驗者的無意選擇何者最好，何者次好，又何者最不好。由仔細的問答裏便推察得美的判斷標準。這就非但關係印象直接的要素，而必由此引起聯想要素，使印象有某種意味，然後有種種判斷。所以同一直線在不同的位置中——像垂直水平傾斜等——所得美的判斷也全不同。垂直線因有堅固的意味而美，斜線因有輕快的意味而美，水平線又因有安靜的意味而美，這些分別都非線的幾何學的形式所能有，乃關係於聯想的。

柯恩(J. Cohn)更用對比的方法於色彩。此就最飽和（色彩最純粹時為最飽和）的色彩實驗其兩兩配合如何為美。實驗的結果，性質反對的色彩（即有補色關係之色）配合最佳，又光度上反對的色彩（即最明色和最暗色）配合亦美。後來巴寇爾(E. Baker)克爾赫曼(A. Kirchmann)等訂正柯恩的研究，以近似反對的色彩配合為最美。又研究色彩和各種灰白色的配合，斷定赤青兩色配合灰白都美，帶灰的黃色或綠色則不然。摩伊曼(Meumann)又研究配合不

良的兩色中間加以細條灰色，仍可成很美的配合，他就稱這中間灰色為「中介色。」還有配合不良的色彩因改變面積的大小仍得適宜的結果。

印象法和表出法　以上所說似乎實驗方法應用的範圍很小，但另外確關顧了種種方面。例如孟斯澄玻（Münsterberg）用實驗研究空間要素相稱或否的配列，毗阿斯（Pierce）和毗優斐（Püffer）研究美的均衡都很細緻。又如克優伯（Külper）戈頓（Gordon）研究美的印象成立的時間，在極短瞬間未有移感作用（此作用在後章詳說）依然可以成立。又如馬伊哀（Mayer）研究旋律中結尾音如係由上繼續向下進行，最為悅耳。這些研究俱從事物的印象出發，屬於濁德所謂「印象法。」此外更有一相異的方法，即「表出法。」像婁曼（Lehmann）的主張感情可從刺戟所生的表出（指顏面手足運動筋肉乃至內臟諸器官所表白的生理變化而言）呼吸，脈搏等變化上見之。馬丁（Martin）女士應用此說於滑稽感所起的呼吸運動，她研究得最詳細。此外又有用攝影方法攝種種表出狀態以為研究的。

實驗美學的價值　現在實驗美學可說還在各自探求路徑的時期，未能有確定的組織。但他

們都相信，無論如何複雜的美的印象必有單純的根本印象，人間對於單純印象的態度最有普遍的性質，幾於萬人一致，所以可用科學的實驗研究這暫以高級感官（眼耳）的印象和有關係的觸覺運動感等爲限。視覺方面就有色彩配色色光的配合，空間的形式，形色的結合等等問題。聽覺方面也有旋律和聲，拍子等結合等問題；這都可用實驗方法研究。另外美的創作方面如作家想像作用，如何手足等表出的意志作用如何等，也能應用實驗的研究；所以實驗美學可爲一般美學的基礎。

一般聯想和美的聯想　其次，斐赫那分別美的印象要素爲直接和聯想的兩種，却未說明如何是一般聯想，又如何是美的聯想。這一問題對於解釋美感的本質異常重要。我們就一種藝術品每每有目的用途等聯想起來，而此等聯想是否美的，學者間議論不一。如果能明白舉出美的聯想標準，這一層便也容易斷定。在斐氏以後的學者，解答如何是美的聯想的問題凡有兩途：一是從事物印象和再生的表象關係如何，或此表象再生過程如何而區別美與非美；又一是從表象的性質加以區別。如果結合這兩層，就可更有第三種的解釋法。

克優伯以爲美的聯想表象有三種特質：一和直接要素的印象融合爲一體，二有靜觀的價值，三對於那印象有必然的關係。這三點雖較斐赫那之說爲進，但仍不限定美的鑑賞如此，如純粹科學的觀察裏，直接的知覺表象和聯想表象就混合爲一。又用靜觀的概念區別美的聯想表象內容（這就是但如表象的實際觀察，不和實利上的目的或倫理上的意義相結合）而於表象何以有靜觀價值却無說明；都未免是缺點。關於這一問題，郎特曼夫人（Mrs. Landmann）和寇叟爾（Käser）都有意見發表。但諸家有共同的缺點，都偏重消極的解釋，所以常越於問題以外。

第二節　晚近美學的主要趨勢和問題

晚近美學的兩種根本態度　從一方面說，晚近的美學思潮導源於斐赫那學說之處極多；但論其開展的趨勢呢，則更有兩種對立的根本態度，因此影響於各種問題的解釋，而有幾多的相反的意見。一種是以美學爲規範科學和以爲說明科學的對立，又一種是「心理學的美學」和「非心理學的美學」的對立。前者關於學的性質，後者則關於方法。

美學的規範性質　前一對立的要點，在或者以爲美學確立絕對妥當的規範，所以美學上發見的法則有命令強制的性質；或者又以爲美學中心問題不外記載說明美的經驗，規範的確立乃屬於第二義。就在主張美學爲說明科學的人，並非不認美的法則有規範性，但以爲規範必基於事實研究。此種見解未免於「規範的法則」和「說明的法則」分別得過於清楚。所謂「當然」(ought to be)和「自然」(must be)絕無如此懸遠，當然建立於自然以上而後爲眞當然。以是論美學性質的惟栗泊士(Lipps)最爲得當。他說，假使明白了生起美感的條件怎樣，將來爲着引起這樣的美感當然具備如何的條件，不會錯亂；所以關於事實的知識就能成爲規範。依這樣說，美學的性質無論如何總可說是規範的（參照前節。）

柯恩的規範美學　晚近另有標榜規範的美學而專以康德學說做基礎的一派，像柯恩便屬其一人。這派的主張所以又和栗泊士等說不同之點，在多用抽象的概念，很像斐赫那所說的「由上的美學。」柯恩著書，以美學概論的立說，最可爲此派思想的代表。他先認美學做批判的價值科學，專闡明藝術和美所表白的特殊價值。因爲我們認某種事物有價值，必是要求某事物具備某種

特質，此即不外適合規範之意，所以價值之學同時爲規範之學。在心理學的美學裏能解釋如何是趣味，而不能區別其善惡眞指出美的事實，就陷於無原理的過失。現在說美學且以批判研究關於價值判斷的一種所謂「美的判斷」爲主。一切價值判斷必備三種條件：一有被判斷的對象，二判斷特別種類的價值，此價值必有異於其餘價值的特徵，三有特別種類的評價法。要說美的價值判斷呢，第一，對象皆有具體且直觀的性質。第二，美無完成他種目的之用，價值存在自身以內，此即是美異於其他價值的特徵。第三，美的判斷僅要求他人有同樣判斷，而在事實上人間普遍承認與否且不可知，這和眞的判斷爲人所盡承認的不同，也就是美的評價的一種特徵。柯恩美學的中心思思大概如此。他更進而推論美的價值之範圍美的表出和形態等問題，終於涉入心理學的分析，此和他輕視心理學的美學之態度未免不一貫。

說明的美學和第二種對立態度——其問題　在晚近美學裏最佔勢力的，仍屬其他一種根本態度。此認美學爲說明科學，但不止事實的記載而已，且進求說明的原理。在此方面更見有第二類的對立態度，主張心理學的美學或非心理學的美學。心理學的美學就美的現象用心理學的

考察，甚至視美學做應用心理學或心理學之一分科。所研究的範圍以精神過程的鑑賞和創作兩方面爲限，卽有關於藝術的議論，亦屬第二義。今舉其主要問題，約有以下數種：

（一）審美意識的分析解釋；（1）一般狀態，（2）和他種意識的區別，（3）構成的要素，（4）對於物象的感情性質，（5）由物象和感情性質構成的意識異相，（6）鑑賞的說明，（7）創作的說明。

（二）審美意識的起源發達：（1）個人的，（2）比較的。

（三）審美意識各論（就特殊事實分別。）

非心理學的美學者主張客觀的美學，研究客觀的事實像美的形式，藝術等等。其主要的問題凡有以下各種：

（一）社會的體制：（1）各種藝術的分化和綜合，（2）藝術和公衆及批評家，（3）公衆的美育，藝術的保護等。

（二）藝術和社會：（1）社會對藝術的影響，（2）藝術對社會的影響，（3）藝術和其

他文化現象。

（三）藝術和趣味之社會的起源及其發展。

心理學的美學之派別　在以上的對立態度裏，因爲立足點的不同，更可見出許多派別。就像心理學的美學者，有些依賴自己經驗的內省解釋一切問題，這可稱爲「純粹心理學的美學」，栗泊士，服爾開脫，悉貝克(Seebeck)等都屬此派。又有從生理學的心理學之見地藉實驗心理學助力而研究的，這可稱爲「實驗美學」，克優伯，斐曼等，均屬此派。或者更認心理學爲生理學的一分科，而主張心理學的美學則可稱爲「生理學的美學」。這一派又視對於生理學作如何解釋而異其方法。如以生物進化論的見地解釋生理學，於美學亦爲「進化論的美學」，阿林即是其人。如但以人間的生理現象解釋生理學，於美學則成「藝術生理學」等等，近人赫爾脫(G. Hirth)即是。

客觀的美學之派別　至於「客觀的美學」，也有幾多派別。最先申佩爾(G. Semper)倡導比較發生的研究（詳見後），晚近學者特用此法於工藝美術或建築，如番爾克(J. von Falke)尤其著名。較此更進一步的研究法是「比較人類學的美學」。這主張藝術的本質和創作原則可

由各種民族的藝術品比較研究而說明，因此推究到文化最低的原始民族之藝術，其結論謂「藝術的衝動」在「原始的藝術」裏也以最單純又最根本的形式而發露。像格勞曳（E. Grosse）赫爾恩（Hirn）均屬此派。又推究原始民族的藝術，便是原始的藝術，因此又觸及「藝術的起源問題」所謂藝術的起源本有兩樣意義：或者解作個人藝術活動的由來，又或者解作人類藝術活動的由來。前者是「進化論的美學」所研究，後者則屬於人類學的研究。

晚近美學所研究的方面及其統一點　從以上敍述看來，美學的內部委實趨向分歧，很難見出怎樣的統一點。但從所研究的事實歸類起來，也卻只有四方面。（一）美的快感的條件，（二）藝術創作的原理，（三）各種藝術的體系，特質，法則，技巧等，（四）美的文化。這四方面的性質並非完全相反；無論提起那一方面，和其餘都有關涉。因此但從一種立足點來包羅各方面，其勢自不可能。現在要成立能適應各方面的美學，應特別提出個「美的態度」這和「科學的態度」或「倫理的態度」都不同，由此態度能就各方面解釋其所以然，也由此態度能統一各方面。美的態度在被動地位為鑑賞的，在能動地位為創作的，因此，這兩方面就有密切的關係。由創作的結果而直接有

藝術品，推廣及於一切人事而成美的文化，所以這兩方面也係一貫。要問美學是如何的學問，現在無妨說是由「主觀方面」「客觀方面」研究「美的態度」而闡明其特徵。如是美學上異常分歧的問題中間，也不難有合致之點。以下各節就從這樣根據分論各種方面，但以科學的美學說爲主。

第三章　美的鑑賞之心理研究

鑑賞心理的解釋　對於鑑賞心理的解釋，各學者意見不一。或者當做美的判斷，或者解作美的感情，或者概括這兩層說，又或者更推廣其意義為人間美的態度。從這上面，一方可見美學上主知或主情主義的分歧，一方可見美學思想史的變遷，乃由單純而趨於精深。

美感的簡單解釋　對於美的鑑賞最簡單的見解是假定其根據為天生的美感，不須再加以說明。像十七八世紀英國學者謝夫斯貝萊(Shaftsbury)哈棄生（Hutcheson）等都作如此的論調。就在康德乃至後來繼承他思想的一派學者也係如此，不過將那先天根據的名目換了一個「趣味判斷。」現代的柯恩就常常說美的判斷是價值判斷，且有要求性。但稍細心一想，美的鑑賞那是這樣簡單，在心理學上這又如何解釋得去。既缺少科學基礎，就不免神秘可疑，這可算這一派學說最顯然的弱點。另有些學者以為美感是種特殊性質的感情，這和先天美感的學說相去不遠。心理學上并數不出多少種類的感情屬性，像美感裏的悲壯崇高等等，所謂特殊感情依舊是一句

空話。

悉貝克的美學說和移感說　依據晚近心理學解釋美的鑑賞，很可注目的，這要先推悉貝克的議論。他說，美的鑑賞是種直觀(Anschauung)。直觀的範圍很廣，但在用「個性的生活」（人格的）統覺着「感覺的印象」之時，便屬於美的。因此，做美的對象之自然或藝術品，在我們美的鑑賞裏都附與人間的性質。海上的怒濤，山邊的叢木，一棵棵都看作人間力的表白而後爲美。這樣人格的解釋事實，我們常常經驗得，所以悉氏之說不同虛構，只可惜他對於這樣態度未加詳細的說明。由此我們更想到現代美學上佔着很重要位置的「移感說」（Einfühlungstheorie）。

移感說的來源　移感思想的來源，推究起來又屬久遠。當海豆爾反對康德形式美的議論時，就說形式表出我們內面的生活纔美，這不外我們移入內面生活於形式以內乃覺其然。稍後浪漫派詩人諾威果士(Novalis)也主張此說，以爲鑑賞時沒入自然，融爲一體，至於消失我與非我之對立。這兩家都說自然的精神化，可認做「移感」思想的起源。不過受康德學說影響稍深之人，都不能細心爲心理學的分析，所以正當的移感解釋直到晚近纔有。

考察移感說的四種標準　要是用着四種標準去考察晚近各家的移感說，則其短長一覽了然。那四種標準呢？第一，關於移感過程的正確分析解釋。第二，移感爲「美的態度根本要素」之證明，並和「非美的移感」的區別。第三，生起移感之「主觀條件」和「客觀特質」的說明。第四，適用移感解釋的範圍確定。現在且用這些標準來先看斐謝爾（F. T. Vischer）的移感說。

斐謝爾的移感說　斐氏以爲對於物象爲象徵的觀察就成了美的解釋。像宗教上，風俗上，有許多象徵事實——如用錨象希望，祭壇象神等等，都很明瞭的或可以理解的。美的象徵卻不然，純是情意的暗感。我們若潛心物象以內，本來沒有甚意義的物象，都不自覺的加以一種情調，而成象徵的形象。所以這出於「祕密」的態度，而爲不明瞭的現象。我們見着建築的直柱而覺其上下運動，見着風景裏的水平長線而覺其入於無際，一概由本能直接完成物象之象徵化。因此有所表出的形式，或成爲形式的表出，都是美。在這裏我們雖沒有外表形式和內面意味對立的分別，但那形式爲現實意義不完全的表出——如大理石像不是生存的人體等，——則明明地知道。斐氏這樣學說對於移感的過程且不能徹底說明，「祕密」的一個概念尤難使人愜意，由此我們須再舉第

二種移感說來說。

洛周的移感說　「無論何種形體要不能用想像投我等到他裏面呢，那可再冷酷不過。」這是洛周（H. Lotze）的名句。固不容說，洛周就以移感爲美的鑑賞的核心。但洛周解釋移感乃用「憶起的假說」。像我們見着某種形狀和運動，會覺得快或不快，這全由我等想起了運動的經驗或者是煩勞，或是輕快，所以這樣。我們曾經身體運動時候得着某種特殊的感覺，現在重見着他人或禽獸或自然現象所表白的運動，便會想起過去的經驗，而有快感或不快感。洛氏此說，明明有一大弱點。像無情的岩石，波濤，如何比得肉體的運動，而得想起經驗呢？所以應用解釋的範圍未免偏限於人間現象之一面。

移感說上對立的見解　比較斐氏洛氏的學說看來，可見移感說根本上原存着一種對立的解釋，——到現在依然未得統一。一方面我們須歸納移感作用於各個人過去的經驗，一方面又不必有經驗而歸於先天的機能。像人間運動的感覺，自然有些由經驗的記憶而生，但人間以外的呢，既無經驗，但可直感而得。由此推求，則移感上的對立點猶不止這一層而已。我們見着形狀和運動

而有結合生命表象於形式的移感作用，還是經驗的呢，還是先天的呢？是由聯想起來的呢，還是記憶起來的呢？那些表象是有明白分別的呢，還是和外來印象融合爲一體的呢？此等問題都很費研究，現在且不詳論，只舉出第三種的移感說來說。

服爾寇脫的移感說　這是服爾寇脫的移感說。他先主張移感爲人間日常生活裏最普遍的精神現象。見着人，談着話，一概須借着移感，才理會得。但在美的範圍裏呢，就更完全而強有力。還有移感的過程可說是直接的，既非全由聯想的結合，也非全部都須個人的經驗。服氏的解釋就止於某種聯想作用和移入過程的分別，未解決的問題還多。主要的像美的移感和一般移感的差別，這明明不止量的一方面。但要說是直觀且感情的呢（服氏常作此說，）則日常間對於他人的同情也時會如此，又怎樣分別呢？所以服氏學說就美的移感之特徵還覺得不能徹底。現在所能認爲服氏之功績的，只在論到感情移入過程，謂因印象而有肉體媒介的，聯想的，乃至直接的，種種分別而已。

栗泊士的移感說　對於前舉四種標準較爲適合的移感說，當推栗泊士之說。且不論移感說

於全體美學上的價值如何，但栗泊士的立說確為移感思想發展的要點。栗氏的著書裏，前後的見解也時時改變，他歸納精神本性為「變化裏的統一」又解釋的不完全。然舉其大綱，固整然自成組織。我們從栗泊士的著作裏很容易見出他學說上的根本問題凡有三種，第一關於一般美的形式原理，第二移感，第三美的種種異相。但開首的一問題是論移感何以會成美感的原理，最後的一問題又是以移感解釋各種的美，所以他學說最根本的問題仍不外乎移感。現在且分作三層，約略的說一說。

美的形式原理和快感的法則　（一）一般美的形式原理。這裏須從怎樣是快感說起，因為美感必多少和快感有關係；而以美感為價值感情則尤非「快感的」不能成其價值。快感生起的條件怎樣，可假個譬喻來說明。像鋼琴裏的每一種弦，使他動得快或慢，又規則或不規則，這都可以成音，但不能說都是最自然的聲音。要是那弦應得發出C_1音的，則每秒鐘動得三十三次，最為自然；其餘呢，對於那弦的伸張結構等等上就是「不適本性。」人間的精神雖非如此簡單，卻有其本性，有其組織，又能為種種的適應，無妨用琴弦來做譬喻。人們因着內外的刺戟而精神的弦種種的活

動了，或者種種的弦很複雜的活動了，其間就有個自然或勉強的分別。依着自然的活動，同時就有快感；不然，就有不快感。快感的程度并不是依着那自然的程度如何，必須精神上本來的準備，和當時經過所消耗的勢力兩者愈大，而後愈覺其快；又兩者愈得平衡，而後其快感愈為純粹。

一般人間性和快感　但人間精神一般本性，為快感根據的，又是怎樣的呢？這先可說是種統一的。無論精神上如何複雜，必受着統一法則的支配；我們對於自身稍加反省，便能明白這是不錯。假使對象引起了我們的精神活動，對於當時的統一沒有什麼齟齬，這自然是適合了而有快感；還有對象自身本是統一的，和我們精神的統一本性一般無二，則其引起的精神活動自也適合而有快感。前一種由經驗上的關係而生，後一種則由對象的性質而生。所謂美的快感，止限於後一種。

變化裏的統一原理　對象的自身能得統一，必定其各部分為某種原理所貫徹着。這樣原理裏最根本的，便是「變化裏的統一」。依此原理構成部分對於全體的關係，恰恰和一般人間精神上部分對全體的關係相符合。要再較詳細的解釋呢，全體必是部分的通相，部分又必是全體所分化。由此我們一方面得着全體統一的明白印象，一方面又得各部獨立的印象，更一方面有獨立的

各部統一於全體中的印象。譬如很柔和的波狀線，既見得全體有前進運動的通相，又見得弛高低起伏是由前進運動的分化，還見得這就以高低起伏而前進着，所以我們都覺波狀線是簡單曲線裏最美的一種。前所謂變化裏的統一原理，一方面則「通相的分化原理」而已。

但變化裏的統一，還有個方面在着，不由全體的通相而統一部分，卻在部分間有一處為全體之焦點而能統屬其餘，如此構成主從相屬的關係，也見其統一。那樣原理就可更立個名稱叫「君主制的從屬原理」。從屬的部分對於所從屬的或為內在的關係，（像直立的矩形平面，二水平線皆從屬於垂直線，而水平和垂直處處都有交涉，）或為並存的關係（像伴奏音對於主音；）又或為求心的關係（主要部在自然的重心地位；）或為遠心的關係（主要的部分不必在自然的重心地位；）又或為專制的從屬，又或為自由的從屬（這兩種都就量的對照說。）

移感的總說　（二）移感。從種種形式原理構成對象所引起的感情固然是種快感，從形式方面說並還可以通得美感；但真正美感並不單依着這一些形式感情而定，更須問到這些形式所表白得的生命意義如何。我們精神上的統一不容說是和其根柢「生命」有關係，物象統一要符

合，還精神性質呢，當然也須有一樣的意義。在這裏就有個問題，我們對於物象也只能由種種感覺經驗得牠的外相罷了，究竟是怎樣的生命表白，又何從而知之。但在人們日常生活間這樣奇異的經驗幾乎隨處都有，並沒有過疑惑一次。也有時更純粹些得着這樣經驗，像見着悲劇裏的人物而和他一樣的苦悶着。或有時泛泛地經驗便過去了，像見着他人的低眉努目而辨別得他人的喜怒。這樣的事都有兩種特別處。第一，我們委實經驗得苦悶或喜怒，這自不是他人的而是自身的，但我們總覺得是他人的。第二，所謂苦悶或喜怒常依着對象的刺戟自然而然的起來，很難加以自意變更。由此說來，我們會由物象外表的經驗而得着表情乃至表白某種生命的意味，不外依着對象的刺戟生起了自己的感情，理會到自己生命的某種意味，卻更認做對象本來有這個感情生命。這樣將自己感情生命化爲客觀的精神活動，便屬前面所說的「移感」。

移感的四類　對於怎樣的對象便移入怎樣的感情，又如何移入那感情還都是從移感的種類上可辨別得的移感的種類凡有四樣。第一，最普遍又最基礎的，可稱做「一般統覺的移感」。統覺 (apperception) 是知覺類化的活動。汎汎由感覺所得的「意識內容」經着統覺便成了「對

象。」「意識內容」原是在我們意識裏的，對得對象便認做和自我相對待的個體。對象所有的性質——最是精神的性質，不容說都是從統覺活動所給與的。換句話說呢，對象以統覺所有的精神意義為其精神意義，這就是一種移感。像我們看見一條曲線生起統覺時，依着那線的方向，由這一端到那一端，而精神上活動着。這樣活動自然有強或弱，流暢或停滯，緊張或弛緩的自覺，而這些就都構成了曲線對象的精神意義，我們只覺得那曲線是有強弱等等分別。也就像憑着我們心思在白紙上畫着這樣一條線，從頭至尾畫了，便成了那線的特別形狀，而見着時總以為線原來是那般的。統覺本係精神上所常起的，因此我們認識外象常常有移感，多少加以精神的色彩，但不免很空泛。

第二，由空泛的移感做起點，更擴張到一般精神的情調，也都入於移感範圍，恰像向水面一處投下了個石子，便波動到全體，而祇見得全體的漣漪皺起。這樣移感使對象所得的精神意義又和上一種不同，現在就稱牠做「情調的移感。」我們見着紅綠的色彩而激動，寧靜，聽着高低的樂音又慷慨低徊，乃至對於自然的景色而見其雄奇幽靜，都不外由這樣移感而成。

第三，因着過去經驗的制限，移感內容又有種種不同，這便成了一類「對於自然的移感。」我們於一般自然現象會有精神的解釋，大都根據在這裏。最普遍的一例，便是自然之「力。」自然的外象可感覺得，而力則不然，但我們依然是感得。像見着拋向空間的物體，依了過去的經驗，曉得牠必會落下來，並期待牠落下來，這時精神上便覺得一種向下墜落的努力。我們由此努力移入了物象，而覺物體原有這般的力，便稱做「重力。」假使見着物不會落下來，覺得一種抵抗的努力，移入了物象，又成了牠的「抵抗力。」其餘「惰力，」「結合力」等，莫不由此構成。伴隨這些自然之力，又莫不有其特殊的感情。

第四，移感裏最純粹又最重要的，要算「對於人體的感覺現象之移感。」我們知覺了他人肉體的現象，就會感到他人的心思情緒以至於精神的全體，這都因有此一類的移感而然。這和前三種移感不同，就在根據本能的一點。像我們見着他人顏面的表情，不知覺間引起生命表白的本能和摹做本能，而得其表情的意義。來本我們內有所感，必形諸外，便是生命表白本能。現在他人顏色上見得那樣的表白形式，無意中會摹做得那樣形式，更由此會得應當表白的生命意義。我們曾因

了輕蔑的態度而冷笑，現在見着冷笑了，摹做那樣形式，同時就感得牠內面輕蔑的意義。由此經過理會得他人的表情，這就屬於移感。除去顏面表情以外，像隨意運動，靜止姿態，都能從移感上得着生命意義。其間尤特別的，我們對於異性之祼體美術而能有特殊的生命律動之感，這就無關模做，而由生命的感情直接結合那樣形象以成。

美的移感　我們由着種種的移感，賦與一切現象以生命，這是很普遍的事實；要論構成美的移感呢，自須有些區別。這區別不在質的差異，而在程度的純粹。日常的移感都為了概念的思惟，又為了利害的計較，泛泛地一覺得便過去了。要是離得這些妨礙，則其先移感所得只是生命一部分活動的意義，到這裏更得着生命一般活動樣式的意義。如此生命活動樣式的感得乃依對象的要求而有，祗屬我們當時生命的一片段，對於我們本來所有的生命要求不必就相符合，於是有矛盾或一致的關係。要是一致的呢，自然感到那樣活動從我們的本性自由流露，不禁生起同情，而自覺生命的高揚豐富，且被肯定。由此判別得事物的美，所經過的移感亦可謂之「積極的移感。」反之，從對象所得生命一般的樣式和我們本性要求相矛盾，就覺那活動很屬勉強，不禁生起反情，而自

覺生命的壓抑且被否定。由此判別得事物的醜，所經過的移感亦可謂之「消極的移感。」美的移感都是純粹移感移感到了純粹地步也就自有美醜的判別。並且這時有二重的性質，第一是表面的快不快，第二是其根柢的快不快。第二重的快不快，乃是美醜的根據。所謂美感是快感，都指這根據的快感而言。

移感與觀照態度　再說到移感的純粹，這不是很容易的事。必須在一種觀照態度裏，將一切意味的現實問題遮斷了，又能潛心感到對象的內奧，這時候對象是否實在既不成問題，而觀照的人還不是用靜止的態度去對待生動的對象，簡直沒入對象一般的生動着。如此得着物象的精神意義纔能眞切而移感也到這裏纔爲純粹。現在便稱那種觀照爲美的，以區別於一般的觀照。在美的觀察裏所對的現象有許多和平常的經驗不同。第一，是觀念的卻又不涉現實非現實的問題（美的觀念性。）第二，其觀念的形象又孤獨的存在，和其餘觀念上的種種不生關係（美的分離性。）第三，在當時確是種客觀的事實而和主觀相對待（美的客觀性）。第四，並還是實在的（美的實在性。）第五，又是根柢畢露的實在（美的深。）

藝術和觀照　在一切物象裏最能引起美的觀照的，祇有藝術。因爲藝術製作都摒除了許多在妨礙的方面，不曾爲美的觀照做了一種準備。譬如見着很憤怒的畫象，常能使我們共同體驗那憤怒。要畫象表白很深刻，我們就愈感得真切，雖在盛怒之下，竟沒有絲毫的畏縮顧慮，反而由此愈覺自己人生的高揚。這時就已入於美的觀照而遂行了純粹的移感。凡是藝術都有這樣效能，並以這樣效能方成其爲藝術。

崇高和優美　（三）美的種種變相。由移感學說解釋美的全範圍，可以感情質的變化爲依據。雖則同程度的快感，像一種曲調所引起的快感，而琴聲和簫聲卻使我們所感有異，這便屬質的變化。推究其所以然，凡有兩端：一是由強弱，高低，徐速，濃淡等等對待上引起量的感情，遂覺其質也不同；又一是由快和快混合了而改變全體的彩色。假使量的感情從「人生之力」和「牠的活動」兩方面的偉大上起來，便含有崇高之美。這須是實際體會得那樣偉大，有了純粹移感而後爲美。所謂偉大不必都表白在外，使人感覺上有偉大印象，那力和活動雖潛在着，也無害其偉大。因此有外表崇高和內面崇高的區別。高山大川疾風迅雨的美，都屬於前一種；而星夜荒郊靜海無際的美，都

屬於後一種。至於量的感情從人生活動的遂行起來，便會有非崇高之美，那裏面最要的一種是優美。固不容說，優美不單能遂生而已，必所遂行的有積極意味纔美。

悲壯和諧謔　夾雜了快和不快兩方面的感情不至於全部融和無跡，還可稱混合感情。在某種定限以下，不快感分量變化着，可使全體不失快感，並還有種種不同的新意味。這時候不快感的實際自然是「醜，」但如此的醜很有反襯美的功用，正像潑墨烘雲而日愈明；又有構成美的一部的功用，像有斷井頹垣而後見人世的滄桑。從混合感情構成美感，莫要於悲壯。這本不外一種崇高，但從苦惱而愈深其印象，那苦惱便殘留在上面。爲甚苦惱使我們得着更深的崇高印象呢？簡單說來，這由於「心的貯留」(psychical starving) 我們心的活動遇着障礙便會貯留於一處；注意集中而所感愈深。苦惱呢，就屬構成心的貯留的一原因。像我們見着落花，不勝惋惜之感，這正因要花長好而偏謝了，落了，我們要求的心這樣一被障礙，所感的印象就更爲深刻。凡悲壯的人物都因苦惱抵抗不得而至於沒落，卻由這上面見得那人物人格的偉大，或一般人間性的眞面目，以此有悲壯的美。這裏面的一種是運命的悲壯，又一種是性格的悲壯，前者的苦惱不必是自身惡意所構

成，後者則反此。在混合的感情裏，有時人格的印象因滑稽的否定而愈感其高，這成了諧調的美。凡不意而現的細小事實使我們心裏的預備力驟然消解，逐有輕快之感。論到這樣消解，反乎我們的預期，祇得個空虛印象，其實際固然是醜。但因醜的否定，而於人生本來有價值的——像人格等等——愈有新鮮印象，所以終歸於美。

栗氏移感說的批評　栗氏之說，大概如上。現在一般學者也有批評他用心理學做根據而時時牽涉到倫理學等等方面，適暴露他立說矛盾的弱點。這一層固然，但在現代心理學的美學上，勢所難免；心理學的解釋不能貫徹美學對象的全體，而組織一種美學又不容不貫徹，所以會牽涉倫理學等方面，正屬無可如何。但學者的批評，也有就從心理學上立說的。像威他斐克（Witasek）朗格（K. Lange）都以為移感的現象誠然是有，當那時候，卻不成實際的感情，祇是一些回憶而已。假他們所用的術語來說，移感時祇有「感情的表象」。如果這一點不錯，則栗泊士以為移入實際感情而有種種的解釋，自然全部推翻。只是感情能不能成為表象，在心理學上頗有問題，要說以表象為內容的感情，則此感情明明當時能體驗得，可還不同於栗泊士的議論。所以我們且認栗氏之

說確能解釋美的鑑賞的一面無甚缺憾。

美的靜觀說　另外還有些解釋鑑賞的心理學說，像「美的靜觀說」「內的模倣說」「錯覺說」都可加以注意。以美的鑑賞爲靜觀的，康德時代的思想已是如此。所謂美感的「無關心」不外靜觀消極的解釋。後來叔本華更爲積極發揮他以爲人世的苦惱一概原於意志的盲進不已，而在美感裏意志盲進能暫時停頓，這就是種靜觀。美感之所以爲美，可說就在這上面。

但晚近主張靜觀說的學者，都從心理學的方面下手。克優伯以爲美的靜觀係由受容感覺印象的一種形式。朗特曼夫人則以爲從很少量的刺戟而能生起很大量的表象，這就是美的靜觀。文德更由靜觀的一點分別美的態度和其餘的態度。以爲人們理論的認識是反省的，實際的動作又是種反應的，都在對面的事物而外另有種目的存着。美的態度就不然，爲着觀照對象而觀照，所以始終其事不向外求。這也可以說在理論認識和實際動作的中間地位。這些學說對於美感的成立都沒有充分的說明，可謂一共同的缺點。

內的模倣說　格勞斯（K. Groos）主張「內的模倣說」。他說，味着樂曲詩歌美的時候，不

單是一些聲音文字的刺戟而已，由那些所表白的種種，我們更在精神上模倣的構成同樣的假象，而後得其意味。就像我們見着個人，或是自然景色，而覺到是美，就非單因着感覺的印象而能，必由想像作用在內面構成人間或自然的「假象。」這便經了鑑賞者自己理想的變化，而成功特別的實在。他以「假象」爲美感的內容，明明採取從前理想論美學說的思想；而以模倣解釋假象的成立，於創作方面很覺難通，除去了戲劇上的動作可勉強說得是模倣的，其餘創作就都比附不上。

錯覺說　比較模倣說更偏狹的，要算「錯覺說。」這是朗格所主張。朗格并主張藝術的本能就係人間對於錯覺的一種要求；此說近於臆測，且不說他。但以錯覺解釋美的鑑賞，確有可注意之處。朗氏以爲鑑賞本質在於有意的自欺。由自欺所生的快感成爲美感，而和一般快感有別。自欺是怎樣的呢？譬如我們見着力士奮鬬的彫刻，一方面得着如同生人奮鬬的印象，一方面又明白這是沒有生命的石塊而已。如此兩種系統的表象同時現於意識以內，吾人就左右其間，明知故昧的構成一種異常狀態，這就是美感。再問這樣矛盾意識何以會有快感呢？大凡單調的事多不快，變換交迭則覺其快，錯覺時就由假象和實在的變轉不定以成其快。這裏就須不妨害那樣錯覺，並還設法

生起那樣錯覺使人有假象之感得。譬如風景畫加上個邊框，我們就明白他不是真風景，且就由是有風景畫之美感。

朗氏的學說根據於藝術品和現實的對立而來。藝術品雖能生現實的印象，而終和實際的現象不同。但其純從靜觀態度完全沒入作品裏面而後愈覺親切，就不能說是欺瞞，並還不容徘徊兩列表象之間。就真能徘徊兩者間，由此不能專心一志，明明屬於不快的原因，如何以此為構成美感的要素？至於繪畫等有框架等物，不過附屬的要素，和藝術本質上原沒有關係的。

其餘美學說的一斑　於上列各家而外，還有些重要的學說。佛冷斐爾以為美的受用裏可有很強的意志關涉。婦人孺子鑑賞戲劇時每每成一種共同體驗的形式，忘其為劇中人，就會有很強意志的要素在內。又勞利拉（Laurila）持反對的議論，以美的態度純為感情態度，而認無關心性和直接性做美感的特質。還有克優伯和賓梭（Dessoir）用實驗方法在極簡單的時間內試用極簡單的印象，證明美的鑑賞階段如何。其結果則最初時候得着全體的印象已帶着好或不好的性質，並不待複雜的感情移入。賓梭特稱此為「第一印象的特殊價值性。」這印象大都依着感覺的

性質而定，且多出於本能，其次乃移觀察向事實方面而認識其內容，最後則常和由個人經驗所生的聯想相結合。如此三層可算美的鑑賞一般的徑路。在複雜的印象裏，像詩歌的鑑賞等，美的受用常到第二層時纔有。

以上所舉還止限於德國一處，至在英法等國學者立說傾向又各不同。英國的毗優浮女士用「美的安部」解釋美的印象，美學史家鮑桑圭（Bosanquet）說美感是遊離的快感，都偏向心理學的解釋。法國自格優游（Guyau）以後，學者多用比較或發生的方法從社會學的見地立說。其於心理方面立特別學說者，也有梨波（Ribot）等人。至於意大利晚近多有名的美學者，最特出的要推克魯栗哀（Croce），其次則波蘡那（Porena）。波氏說對象之美在精神的客觀化而有價值。但他用經驗的聯想解釋人間表出的理解，而反對栗泊士移感之說。所以他在感覺的美裏分別直接的美和關係的美；由色彩聲音自身所得的美皆屬前者，對於人的客觀顧慮到附隨的意義始得加以判斷，則屬於後者。克魯栗哀學說的精華本在他歷史的研究一點，但他用心理學解釋之處亦多獨創。第一，美的態度，他解做「具體事象的直觀認識」和「精神表現的認識」之一種統一。依會

這樣解釋，認識凡有三種階級，由感覺的經直覺的，到論理的。其間直覺的一種呢，同時就是種內的表現。返不容這樣說，依着怎樣的表現纔有怎樣直覺的認識，至此直覺和表現便見得完全一致。

各家美學說的總結論　各家學說的短長，在這裏不能爲詳細的批評，也無庸爲批評。依着心理上一方面的事實來解釋美的鑑賞全體，或立爲美的一切原理，自然不免偏頗，但總舉了美的心理現象來看呢，正有種種方面；況且美的鑑賞還有各種階段各種情形，加以鑑賞者種種關係，其複雜變化可想而知。因此各家學說都能解釋美的鑑賞心理之一方面，合攏了各家學說而後見得美的鑑賞心理之全。現在且舉某學者對於種種異說設法統一的一種圖表以結上說。

- 美意識
  - 知的方面
    - 觀照性……波婁那之說　克魯秉哀之說　一部分的移感說
    - 合律性……毗優浮之說
    - 假象性……內的模倣說　錯覺說
  - 情意方面
    - 靜觀性……美的靜觀說　勞利拉之說
    - 快感性……一部分的移感說　各種快感說
    - 緊張性……一部分的移感說（如栗泊士所說美的深）

第四章　藝術的創作研究

創作研究的發端及其困難點　從來的美學者都偏重美的鑑賞方面的研究，到了一八九五年皮伊（Oskar Bie）發刊他的著作而後，一般美學的傾向更從「由外」而漸趨「由內」。晚近念餘年間藝術創作的心理學研究遂成了個重要的問題。但美學者大都不是完全的藝術家，對於這種研究很覺有些不量力而爲，要是顧慮到以下四層。這研究且似根本上不能成立。第一，藝術的創作活動除去有那能力的作家而外，論理誰都不得完全理解。第二，加之藝術作者的創作純粹是個人的，他既沒有像科學家專揀抽象的概念來做材料，現在要用科學的才能求其完全懂得，自屬「南轅北轍」；——這除非也有那樣創作能力，也會生起那些直觀的表象。但第三，這種創作在各類藝術各種作法裏又很不同，不能舉一類藝術或一種作法來作模範，勢必遍及各類各種去分析研究。如此研究者非但要是個藝術作家，並還是萬能的作家。到這裏更有第四層，作家的個性差異在作品的內容裏，又在作品的形式上，那根柢是全人格的；這就用直覺比科學的分析爲更眞切，科

學的分析界事說是不滿

然而這些原因但使創作研究成功美學上最困難的問題，並不至於取消這一問題。為什麼呢？藝術創作很受個人的制限，這是實在的。但藝術作家各用各的感覺記憶想像等等乃至動作語言等等都見其毫不雷同，而其為感覺記憶乃至動作語言則無不同。換句話說，各個作家誰都憑着耳目去視聽，而見着青黃赤白，聽得抑揚高低，誰都一樣的；更進而對於顏色聲音有一定情緒，又誰都相去不遠的。加之，作品的各方面因方法和材料的制約而有某種範圍，不是漫無涯際不可捉摸。像這許多方面就得為心理學乃至科學的研究對象，而創作研究當然非不可能。但所謂科學的研究是取如何的塗徑呢？

創作研究的塗徑　第一，創作時心理的過程如何，這不容說可加以學的考究。其次，分析藝術的創作而從主觀心理或客觀方法的條件上考究也都行得去。再其次，因為精神活動常常有並行的生理現象，譬如一視，一聽，一動作，一言語都有內的經驗之表白，於此作家個人的要素如何影響到他製作的過程，也得加以生理的心理學的研究，而約略定其法則。但由這些塗徑明明須有藝術

作家的資質，一方面推論比度以外，還得加以內觀自己的經驗。因這一點，在美學者裏面發見了許多缺憾；他們對於某種藝術如無其素質，而其理解就覺隔膜。我們看到斐謝爾的著書，關於音樂的一部就似乎不是他的手筆。康德的大作裏解釋音樂也似所知者淺。理解一種藝術作品本來都據自己的經驗，如並此經驗而無之，則其研究當然困難。照這樣說，創作研究的方法就不能始於純粹主觀的心理學的，而須先利用客觀的方面。還可以這樣說，就創作經過及其所受方法的限制去搜集觀察材料，實是創作研究上一個重要方面。

客觀的方法　這種觀察研究可稱做客觀的方法。其中還有各種分別。第一，依據作家關於自己創作活動的意見和省察。還有他人和作家的對話，作家的傳記，自敍，乃至作家創作發展的時期形跡變化，在在都可利用。第二，由藝術種類的比較考察，和各個藝術品性質的比較，而歸納得創作藝術品所必須的活動種類。第三，就作家的創作實際觀察，而明白他們如何征服材料上所有的拘束。由這些客觀的方法做基礎，而後可談到主觀心理的方面在特殊藝術範圍內作家的純粹內面的法則如何，又可推及普遍一切藝術活動的方面。這裏並有種廣泛的研究方法，所謂比較法。藝術

創作的活動和人間其他精神活動頗有類似之點。譬如遊戲活動，表性活動，是美學者常常取來和藝術活動並論的，這些固然用得比較方法。還有由意志支配的筋肉運動，實際生活上製作器具的手工動作，乃至運用空想製作的活動，也都能同藝術活動相比較。由這些比較就得知藝術活動特異之點，又在人間精神活動裏所佔的位置如何，乃至對於全體精神活動的關係如何。還有比較各時代各地方人間的活動就更可見藝術活動進化的次第如何。

晚近學者的三類創作研究　以上所說關於藝術創作的研究確能有各種方面，概觀了一向來各家的研究呢，雖很遺憾的，還似沒接觸着問題的核心，然已成了極可注目的三大類研究。那三類呢？（一）由哲學者的態度就普遍抽象的方面研究。在研究者對於藝術創作的實際不甚明瞭，不過能確立了創作上共同的根本相。（二）可說是「藝術家的美學」——這是說作家對於自己的作品所加的說明。關於此一方面的文獻從古來就很多。像藝術家的傳記，自傳，對話，日記，書札，論文等，都屬無上的好資料。但有一點，藝術家的自己觀察不必都是正確的，還有時混雜了時代流行趣味發為種種的偏論。由此用那些材料研究務須出以批判的方法。（三）藝術品的比較研究

而涉及創作活動的問題。以下就以三類研究法做標準，敍述些晚近的學說，看牠們所已到和未到的境地如何。

斐特羅的藝術創作論　以哲學者的地位論藝術的創作，從前有名的著作，再無過於斐特羅(K. Fiedler)的藝術活動之起源。那部書原是專究造形藝術家的創作活動的，而從一般人間性裏去尋究，就有許多是關於一般心理學的研究，如感覺知覺思維等。現在據他對於藝術創作活動的解釋來說，創作還不單靠着視覺過程的繼續，也不單靠着精細的直覺受容那自然現象，——在一般非美術家的人們也會有如此兩樣能力。必須直覺終止了，更照那直覺得的直接表現出來，這纔會有藝術。這從直覺移於表現的能力也就是藝術家獨得天賦的才能。或可以說，一般人雖也會有表現作用，在藝術家却特別的向一方面異常發達。再將藝術家的活動去和科學家去比較，覺得根本衝動大概是同樣的，——不單被動的受容着現象，而且要用特別的組織使那些現象更豐富的發展。但兩者間也很有異點，用以達到目的的手段，就全不同。學者用着概念和思維，藝術家呢，却用藝術的描出方法。由此學者和藝術家對於自然的認識也很不同。藝術的認識較言語概念上的

更明瞭且豐富。因爲他們對於受容的認識很有些不滿足之點，於是訴諸藝術，組織材料，以建設可見的現實的。

斐氏的意見大略如上。他最看得重要的表現描出，都屬從前學說所常反復的思想。但他將描出和一般表出過程並列着說來，這是否合理，還有問題。內的經驗由容貌舉止而表出（這是最嚴密意義的表出）和藝術的創作，根本就有一不同之點。表出但一表出便過了，再不會殘留得什麼繼續存在的作品，藝術的創作便不然。還有模倣的作家像俳優一類人物也但由容貌舉止表出而已，並無如何構成的作用。然則如何將兩者看作平行的事呢？至於從自然現象的受容開始經過想像結構描出等等的階級以至創作的實行，這中間經過正長，斐氏却無甚說明，可謂他學說上一很大的缺點。

馮德的創作過程說　現在趁便說到創作經過階級的一問題，這在晚近美學者很多加以研究。馮德力說藝術家最初得着作品全體的概念時，恰同電光閃然一樣，這眞是藝術靈感裏重要之點。依馮德這樣意思，無論如何的藝術製作都基礎的有種活潑的想像活動在着，這想像活動對於

藝術品最初得着那全體的印象，却不是一部分一部分的堆積起來纔成全體。凡相信渴德立說的人都以為藝術品的根本觀念不能由論理的思惟而得。「眞正的作家在創作時候究竟懷着個怎樣目的呢，」這是他自己大約也不能報告給他人的，這些話很可代表這一派學者的見解了。

赫爾脫的創作過程說　赫爾脫反對這樣思想，以為藝術家靈感的實現明明受着許多拘束，像困難的勞作咧，關於技巧上的計畫咧，材料和製作的運用咧，可都是的。作家因有這些拘束，就須有對於想像的批評訓練。因有如此的訓練，凡材料上過分的，難以實現的，乃至不必要的，都由他作品觀念裏排除淨盡。至於從作家內面的勞作說呢，當然是有個明瞭的目的在着。赫爾脫此說，考諸藝術史，很覺合理。過去各時代的藝術品常見得是各作家從特定問題的有意解決而開展。解決問題便是作家的目的。這在藝術史家也很多用這樣標準去研究。像司徒特涅迦(Studnicka)研究希臘勝利女神的彫刻形式依着時代漸次變化，其間就含着個困難問題——如何用大理石表白那女神翩然而下的姿態。這問題在希臘作家的思索裏凡經數百年，纔見決定。當然解決這一個問題不是憑着電光一閃般的靈感能行，實可說由有意的反省而得其解決。

寶校的創作過程說　另外對於藝術製作過程爲詳細分析的有寶校。他多着眼在生理學的美學。先分創作爲四階級或四種相。那四種呢？第一，陶醉（Verzuckung）狀態。這和凋德所謂靈感彷彿，乃係內面精神興奮的最初狀態，作品觀念的生產還在以後。接着這樣興奮便有第二步的「構想」。作品最初的根本觀念就於此成立。第三，又接着有很迅速又很簡要的「略寫」。第四本來觀念在於內面實現完成。寶校也反對藝術作家有仔細觀察的一般見解，遂認藝術作家的生活經驗全體是一本能的，也就是種無目的的體驗。爲什麽呢？藝術最要是有全體的直觀。並且藝術家的想像裏，全體原在部分以先存在的，先有了全體表象，再加以想像的修飾，足以供本來目的之用。這樣見解寶校和凋德相同，赫爾脫則主張藝術由特殊方面出發，和二人都反對。這可算創作過程上一種對立的見解。

各創作過程說的是非　但照這樣對立的見解我們於創作的一般考察上所得很少。藝術製作是極複雜，有種種形式種種情形，而有種種方面，這是研究上所應尊重之點。於是這樣複雜的多方面所餘的共通性當然難見甚多。由此將來研究的重心，或者出於寶校一派的心理分析法，或出

於赫特一派生理學的方法，又或用比較的方法，都不能一定。再說到前面的對立見解，正見得各有其是，結合了兩種見解，更覺近於實際。一方面藝術的天才固然有個人的差異，也像科學方面，有些學者是較富綜合的（包括的）精神性，又有些是較富分析的（解剖的）精神性，另一方面視提供藝術作家的問題和有關係的製作過程如何，有時須嵌石(mosaic)般的結合起來，又有時須依全體的觀念而開展。

天才的研究　也有許多美學者對於藝術創作的心理學的解釋更走了別的道路，就是以藝術的才能——特就那最高表現的天才——做研究的對象。如此研究因為個人心理學的進步，得着不少便利。像關於個人才能分別記憶型想像型等便屬一例。但這些普通的才能還不能適用於藝術天才的解釋。另外像才能之病的發達研究，又變態心理學的研究，都和天才一方面的特徵有關係。這一個問題在各時代的學者都很有興味的研究，萊沁(Lessing)，康德，叔本華等就有其天才的詳細解釋。近代更有特爾克(H. Türk)和斐謝爾有名的論爭。

天才的兩種解釋　但晚近對於藝術天才的解釋不出兩種見解，適在根本上是對立的。或者

說，天才是人間才能一方面因病態而發達，所以天才愈高，同時他方面的精神活動便被忽略或萎縮；換句話說，簡直是神經系統和肉體健康上受了顯著的障害，那天才的才能方能發現。或者又說，藝術天才並非病態的，這正同於一般人的科學才能。美學者中間主張前一種解釋的有浩斐格爾 (F. von Howsegger) 寶梭爾家。浩氏將藝術家的行事和催眠狀態去比較，寶氏也以為詩人的像想力和狂的妄想有關係，而由如此標準去分析詩人的想像。還有些醫學者也抱着類似的見解。像摩毗烏斯 (Möbius) 以叔本爾，尼釆 (Nietzsche)，歌德 (Goethe) 等人做例子，斷定天才是常和精神衰弱及病的遺傳一同存在的。對於這一點更有徹底論調的，要算郎伯羅梭 (Lombroso)。在他著作天才和癲狂裏搜集着許多天才病的事實。尤有興味的一件事，就是犯罪人的素質常和大才的素質相結合。像一種善於欺詐的犯人，由心理學上看來，一方面確有非凡的天稟，另一方面呢，又因判斷力的遲鈍，成功道德感覺的病態，幾乎同白癡無異。由此，天才的犯罪者和天才的愚鈍簡直可相提並論。

沙伊優 (Séailles) 從普通心理學的立足點反對以上的見解。他以為藝術的天才決非病態

的。比較起普通的才能，這不過程度的差異，本質上見不出怎樣不同。至於爲藝術才能的心髓的，全在內面心象和表現運動間的密切關係。但他於這一層可惜無詳晰的說明。

藝術家的美學和天才問題　對於藝術才能的理解上，還有種不可缺少的方面，就是各作家所用手段的分析統計。這像格勞斯等研究音樂家華格奈(Wagner)作曲裏音語的心象，而知其應用由視覺領域所生的想像表象極有才能。又研究席勒爾敍情詩裏光學的和音樂的表現以及莎士比亞詩裏的視覺印象等等。這都有相當的効果。如果於這一層徵求到作家自己所敍述的意見，則文獻的材料，尤覺其豐富繁盛。這由科學的方法整理了，就成功「藝術家的美學」——在前面也曾提及這個名稱。現在已經有了結構的，像濮伯 (H. Popp) 搜集多數作家的意見而成書家的美學一部大著，又像修米脫 (K. E. Schmidt) 的著作藝術家語錄——這但限於十九世紀的作家。

就從藝術家的自白或他人所傳的談論看來，他們如何苦心征服創作上的拘束——像材料，實技，法則等方面，——又如何適應他人的要求，如何解決一定的問題，如何依適時代趣味等等，均

可一目了然。總之，製作的實際無所謂「一般觀念表現」那樣的抽象過程，而學者常談論的一般性質，也祇得普通心理的根柢，並未接觸得實際的創作活動。藝術家的創作多數是和科學研究者相同，追求一定的目的；但一任本能直覺的活動為之，又不全同於科學。

如果以上的解釋不錯，則一切病的天才說自無立足之餘地。本來藝術上的天才時有片面優越的資質，而於其他各種活動概付等閒，甚至日常生活之事也不顧慮，其精神過度緊張的結果，就不免有神經病的傾向。但是因着天才而病，並非以病為天才的原因。像通常那樣重視病態以解釋天才，眞完全倒置了因果關係。

構成天才的三種能力　再從心理學方面剖析天才，這因近來關於精神活動特殊方面的研究進步，已很有些眉目。最顯著的，便是決定天才的構成在於三種精神機能的異常發達。這說那三種機能呢？其一，感受外面印象的能力——這尤其是視聽兩樣感覺。其二，結合構成那些感受印象所需的想像力還有從內面情調而來的結構能力。其三，用言語聲音等將「內面的結構」，直覺的表白出來的能力。

這些特殊能力的解釋，各家意見頗爲紛歧，現在不遑詳述。但其間有足注意的，就是將這方面的問題結合於人間的素質性格乃至個性的差異等面加以研究。因現在心理學有專以個人的差異爲研究的，這一種研究又很得着些利用之處。像馮德的研究便屬於此類。他在民族心理學的上面並還論及對於造形美術之想像的意義，由心理學的見地，他將藝術活動分爲數種層次。由剎那的藝術而憶起的藝術，而裝飾的藝術，而模倣的藝術，而理想的藝術。在實際上雖不必盡然，而心理上可見得如許層次，想像對於藝術的關係重要，更無待言。

創作活動的性質——其一模仿說　進而論藝術創作活動是如何性質的活動，這於從來美學思想裏有種最誤解的學說——就屬「模倣說」。從柏拉圖創爲此說而後，支配着思想界的一部分，直到現在可說還未絕跡。但舉了下面的幾種理由，其說的錯誤怎樣，很易見得出來。第一，所謂「模倣」本有某種的特定意義。學着他人的舉止形容而於實際爲同樣的舉止形容，這便屬於模倣，現在將這個名詞很廣泛的應用於一般藝術活動，就不止一舉止形容而已，也就反於習慣的用法，有許多地方不得恰當的解釋。像演劇一類的藝術，以實際的動作爲主，說是模倣，還覺用得上。其

他的藝術呢，就很牽強了。別種且不說，彫塑上是有動作表白的，但彫塑家的製作絕不能比於優人說是一樣的模倣。這在稍習彫塑技術的，誰都能承認這句話。第二，藝術活動的模倣說如果從藝術作品像是現實的模倣而起，則此見解更不免於皮相。作品決非一些現實的貌似，還有她可以稱得創作之地方。要由這些地方看去，藝術的活動與其說為現實的模倣，無寧當作現實的改變或創造。華爾透(Julius Walter)在他著作古代美學史裏說明希臘時代的學者對於藝術何以無較中肯的定義，就是忽略了藝術創作上的想像作用而然。現在心理學方面的研究想像和創作的關係極為明白，由此一層已可破除模倣說的謬誤。第三，更進一層，俳優的演技表面上似可加模倣兩個字，而其實仍說不得模倣。因為俳優的演出都須經過想像的創作，或為自己的動作，而後得以自然，這就非單單一種模倣了。

其二遊戲說　其次，關於藝術活動性質的見解有「遊戲說，」以藝術為遊戲活動之一種。這在美學思潮裏也曾佔了一些勢力，正和模倣說相似；但雖以始終支持其說，也無異於模倣說。本來藝術和遊戲除去最後的根柢有些區別而外，表面上很多類似之處，並且實際有密切的關係。由此

柏拉圖早已見着此點，而近世學者席勒，斯賓塞之流又大唱其說，直到晚近的棣周（Dietze），格勞斯，格勞叟等也支持着同樣見解。格勞斯且謂動物及人類的遊戲活動中都存着藝術的初步。

論到純以自身目的而成立的一點，遊戲和藝術可算完全相同。藝術家固然是樂於創作而創作的，雖說這是一種遊戲，也無不可。但在另一方面，藝術和遊戲有好些根本的異點，絕不容兩者同屬一類範疇之內。最先，藝術的活動終於產出了永久的作品，也就是爲有作品而活動，但在遊戲祇遊戲着罷了，並不見得有如何的作品發生。其次，遊戲多爲消遣的娛樂，所謂滿足也祇一時的；但在藝術完全不然。藝術活動對於藝術家可說是極切要的一個問題。作家常不惜傾倒全生命以從事製作。換句話說，作家也就是以製作爲其全生命，如何可看成消遣娛樂？至於平常人以藝術應用於藝術，那不過娛樂之類，談不到眞藝術，非此所論。最後還有一層，藝術作家常須依着材料。實技乃至製作上的定則，又常須有審的思考怎樣破除材料的拘束，又怎樣解決提在當前的問題，這都出以很誠摯的態度，而後得着一些解決，自然不是遊戲之比。由這幾點，很可明白遊戲和藝術祇限於某一方面的類似或關係，實質便各有分際，不可比擬。馮德說得好，席勒等從遊戲解釋藝術，在那個時

代學術容許得兩者的比擬，所以如此，要在現代也爲此說，便不能不看做心理學上的時代錯誤了。但在這裏，將藝術當做遊戲的一種，和從發生學的解釋以爲藝術出於遊戲，須分開來說。因爲藝術雖不可混遊戲爲一談，而在發生上則嘗有過很密切的關係。

其三感情表出說　最後，以藝術活動爲感情表出，也是近時極有勢力的一種學說。在指示藝術上人間種族的衝動，尤須作如是的主張。所以斐特羅早有相近的思想到了赫爾恩，在他著書藝術之起原裏更努力由感情表出之特質解釋藝術之根本義。凡是生動而有感情的，都有取某種表白的傾向。而每一種感情都有其特別的表出形式。喜怒哀樂就各以相異的容姿舉動爲表出。其間很有和藝術活動相一致的特徵。兩者都爲活動而活動，並非實現活動以外的目的。且此活動能自由加強所表白的感情。假使人憤怒了，任那表出的進行，必愈見其怒不可遏。另一方面，模倣那樣感情同時的表出運動，成了特別的態度，也便入於那樣的感情狀態。促起藝術活動的能力，就在這些感情表出裏。

如上的表出說頗多方疑之點。最可疑的，就是感情表出衝動於藝術製作之際雖有共同作用，

却似不能爲藝術活動之中心。爲什麼呢？第一，表出運動很難使入有某種外物之製作，因其無有組織或計劃，所以不能完成有統系之作品。第二，結構創造作品的活動比較起表情來，性質頗見歧異。第三，藝術家不單是表出感情而已，除去了抒情文學，情調的繪畫，以及音樂等外，從前希臘作家也常彫戰神，死神，以至其他譬喻的題材，又近代建築家對於教堂會議場等又多有特殊的設計，——這些皆非感情表出之一概念所能包攝。很有些藝術活動須得感情的解放和高揚而後成立，但和表出無因果關係，更不能將兩事看做一種。

其四描出說　因以上各說都自有其缺點，近代的美學者遂漸以藝術活動性質爲描寫的，或造形的。但規定這兩樣的意義，並和其他的區別，依舊屬於困難之間題。晚近各家於此，很有許多異說。像栗泊士一派學者以爲藝術的描出乃從現實世界脫離而入於純粹觀照的世界，（參照前章）這不免偏重了藝術活動在主觀方面的效果，於其活動本身却不能作如何詳細的說明，就更有許多學者注意到藝術活動的描出造形如何區別於其他類似活動——最是科學的描出並有實用目的的製作。說藝術爲描出，這全異乎某種物品的製造。描出有將內面經驗傳寫於外的意味；製造

呢，不過完成外的物品的一手續而已。藝術家於內面經驗或內的觀照，就已綜合創造了有統一的一作品，加之以向外描出，更擴充其範圍，而完成一作品的意義。外的描出假使說爲內經驗的複寫，無寧稱爲內經驗的展開，——由內面創作活動的繼續進展，必至於描出之一步。描出在全體創作上很有許多的新鮮的意味，決非對於已有的結構「依樣葫蘆」便算。

從這裏說，藝術家於內面經驗觀照上雖構成內的作品，祇是內的作品而已，不能說完全的作品。加了描出而作品完全了，這就以描出爲其一部分要素，而非借着描出將已完全的結構反映出來。要不作這樣的說法，藝術家的製作在內面已完成了，其描出與否，正無何等關係。又一般人得着純粹些的美感時候，也構成一種內的作品，他們的能力和藝術家又有甚麼差異。但藝術家是以有描出能力爲一特徵，而一般人的鑑賞比較起作家的創作來終覺有程度的差異。這都不外描出是有創造一部分的意義。平常美學者對於這一層太忽略了，隨着有許多誤解，這裏趁便辨正了幾句。

現在再說藝術描出和科學家的敍述不同。科學家也常將內面經驗組織完全而後爲外的記述。無論這樣記述是將內面組織好了的意義複述一過，容不得如何改動，並且都是有意識的，這已

很不同於藝術創作——描出有新意味的加入，且時有靈感的境界。就從兩者的描出方法上，也很可見出不同之點。科學描出常是抽象的，概念的，藝術反此，而為直覺的，具體的，所以藝術的理解不必有何等特殊概念構成的過程，就很覺容易且普遍。對於各個藝術作品要完全懂得所取的手段自然要受相當的美育——美的教養，可是全體的比較科學知識說來就覺容易得多，由此也得稱為「美的易解性」（ästhetische Verständlichkeit）。還有藝術的描出必借各個具體的事象；畫家因為表白一般自然的情調而用特殊的風景為媒介，又劇作家因為表白人間共同的性格和行動而用個人的行事遭遇做象徵。這都是愈趨具象愈有意味。科學的描出不過於實例中要舉些具體事實罷了，其敘述大體完全是抽象的。還有藝術活動和其他類似活動區別之點，像為着某種用途打算而從事製造的職工，固也完成內面結構再發表向外；但那些製作就在為實用上考慮所限制，終不免為自體以外的目的而作用。藝術以自身為目的，並不受如何拘束，全依着個人的意想，臨了在作品上也便很見得作家個性的要素。換句話說呢，藝術品是由一種人格上所經驗而結構的。

藝術活動的定義　現在綜合起以上所說各點，藝術的活動可以下得個定義：

藝術活動是這樣的一種活動，用有「美的易解性」而且適應於各藝術種類的「直觀的方法」在作品中，將那從各個人格各別且直觀的結構成的實在，向外表現出來。但那作品單爲着作家要完全表現他內面體驗的一種目的而製作，所以這樣目的就存在藝術的自身。

以上已解釋了藝術創作活動的研究。晚近曾有怎樣的學說，以及其學說的短長，次章更進而敍述關於藝術本身的學說。

第五章　藝術之美學的考察

——藝術學和藝術論——

晚近藝術研究之途徑　晚近的藝術研究，凡有種種的途徑。其中一部分特以歐洲民族的藝術爲範圍而從事於純粹的分析研究，又一部分着眼在比較發生並比較人種學的研究，還有馮德一派由民族心理學的方法爲藝術的考察；這雖多少和比較研究相同，但有其特異之處。在這些以外，又有就有史以前的藝術形式研究的，有就全生物的藝術本能以及美感之發展而爲進化論的研究的。至於有人主張生理的或心理的藝術研究，在學理上很覺說不通。假使立了個「建築心理學」或「繪畫的心理學」的名稱，這不外指建築上或繪畫上從心理學的動因所成的性質而言，或者指爲美的印象基礎的附隨性質而言；這些就可歸納在藝術創作的心理學以及美的鑑賞的心理學去研究，更不必另立門戶。

藝術研究的兩種解釋和兩方面　從種種不同的研究途徑上，我們很可看出一些重要的對立見解，就是關於藝術本質之個人的解釋和社會的解釋。在比較研究裏很傾向於藝術之社會的解釋，而分析研究呢，又偏重於個人的解釋，這是很顯而易見的。又在這些研究裏另有兩個不同的方面：其一，比較各個時代各種民族的藝術而努力闡明其本質，這就屬於「藝術品之研究」。其二，以上一種研究為基礎而組成概括的定義，並加以合理的分類，這都以概念的確立為主，可以說是「狹義的藝術論」。現在且依着次序分釋二者。

藝術的分析研究　因為解決美學上的問題而從事藝術分析研究的代表學者，首先要數拉斯京（J. Ruskin）。他對於文藝復興期意大利建築有詳斷的研究。其次則伏爾弗令（Wölfflin），高萊（A. Göller），克令該爾等，也都是研究造形美術方面的。另外關於音樂一方面以摩斯（P. Moos）為最傑出，關於詩歌則研究之著作最多。合據這許多研究看來，或者由形式實技上解釋藝術，又或着眼在內容的解釋，這又成了種對立。

申佩爾的藝術比較研究　其次，藝術之比較的發生學的研究可說從申佩爾（Semper, 1803

—1879）纔開拓了這個方面出來。他原係前世紀最有天才的建築家，所計畫的建築物很使當時沉寂的建築界驟得生氣，而他對於藝術的解釋提出了根據事實的比較方法，也一樣的使當時馳騖空談的美學界受了莫大的刺戟。晚近研究美學，比較研究的一方法用得很廣，推究其所從來，就直接或間接在申氏的主張。要明白他的方法，大要是這樣先集合了各個時代各種民族所有的同類藝術品做一種比較工夫，就可見出那些上有種共同的根本形式，並能明白這根本形式爲着某種原因就會有時代的，地方的，乃至個人的變化。他解釋了這一層，更立一說，以爲能發生那不同形式的外面事情，以及其用途等等對於形式的美的評價都屬必要的條件，換句話說呢，要得着一種藝術形式美的眞正評價，非清楚那些事情不可。再舉些事例來說，像各種民族所用的瓶類，爲了容積寬大必須腹部膨脹，不使容物易於流散，這膨大形式就自然趨於球形，這可算是種根本形式。但地方時代等等的原因就使這一形式有無窮的變像。在轆轤上所造的土器得圓而平滑，手工做成的陶器磁器又成橢圓且不規則，還有用鎚打成的金屬瓶又見得鎚打的痕跡。不但技術的變化如此其甚，在用途等等方面又時起特異的變化；像埃及古代的釣瓶，希臘古代的尖底瓶（amphora）

都是底很尖的依着製作的原理這就不能使那容器安定。而很覺其不自然。但推究其所以然，原來在用途上當時用這樣瓶類去盛水酒等液體且插在砂地上，所以很細長而且底是尖的。

申佩爾根據這些事實就斷定說，美術品的形式最先由用途而規定，其次則第二次的目的（宗教的社會的乃至象徵的意義）至於技巧作家個性等等皆有其相當的影響，因此我們評判藝術的價值時候，必須顧慮到這些方面，否則見了尖底的瓶怎能覺得牠的畸形依然是美呢？

申氏學說的反對論　有些學者對於申佩爾之說提出兩個反對點。第一，一般作品美的判斷依着那形色結構也就可以成立，並用不着明白作品由來以及製作方法等等特別的知識。或者有人不以此層爲然，而謂關於藝術品實技和材料的智識自潛在於意識的背後而影響於美的評價，比方懂不得油繪或石材彫刻技巧的人，雖也得批評那作品，但總不能親切；至於受過相當教育的人有評價，自然不同。第二個反對點，比較方法於自身無獨立的意義，乃是從屬於心理學的美學考察的。譬如一所殿堂的形式由所舉行的儀式種類而規定，又像一種瓶類由用途而改變，就單能明白了這些，有甚關係對快感呢？無寧說先明白了如何的快不快，而後才及這樣的知解，不容說也有

學者不以這樣的反對爲然。

申氏學說的批評　且不論申氏議論究竟之是非，他所舉出的各點在應用美的見地上確有至大的意味，這是不可否認的。並且從藝術成立方面比較研究，比起純粹心理學的考察，更多明確的效果。於建築的心理學的解釋，像高萊伏爾弗令，總算是很詳盡的了。但高氏以人好變化的心理解釋建築上各種樣式的發展，伏氏又以要求厚重寬大的心理解釋建築上文藝復興式所以會發生洛克(John Locke)式的道理；這些議論比較申氏的說明有技巧乃至裝飾的各種方面，就覺得疏漏的很。所以心理學的美學祇能指示藝術變遷的一般傾向，而此傾向決不足解釋各個樣式的變化萬端。於此一點，心理學的理論可說不及申氏方法的細緻。至於申氏方法的缺點，從此也得見出一些，就是解釋得了形式方面，卻不能及於內容；還有對於標準形式雖能說明，依然不甚確切於各個形式。

番爾克傳申佩爾的衣缽，特由家具方面的研究證明申氏的立說。從這裏也可見申氏之說很適用於工藝美術方面，較高一層的純正藝術就不適合。

藝術的人類學的研究　和藝術之發生學的研究最有關聯的一種方法是藝術之人類學的研究，這到晚近來特有勢力且比較各種民族作品的著述也日見其多。這裏面就又有幾方面。一方單就一種民族的藝術爲特殊研究又或限定於一種藝術的研究，另有一方就各個民族的藝術活動爲一般的比較研究。這裏不能盡遍，祇舉數家以見一斑。

斯蒂芬(E. Stephen)嘗研究南海羣島(South Sea Islands)土人的藝術，摩斯周克(O. Moszeik)又嘗調查非洲蒲須人(Bushman)的繪畫，這都是注意野蠻民族的製作的。又有些人專心於如何生成藝術形式的問題——像修密脫(Max Schmidt)由技術上解釋北美土人編物細工的意匠，斯泰奈(K. von den Steinen)論列原始民族之幾何學的模樣，史家朗伯萊赫特(Lamprecht)研究原始民族圖畫和兒童所作的比較——由這一刺戟而晚近此種研究遂甚盛。其餘這樣的研究猶屬很多，現不能列舉。但關於音樂詩歌方面的頗有可書之點。

伏拉謝克(R. Wallachek)於原始民族的音樂研究有著作曰音樂之起源，修摩夫(C. Stumpf)也有同樣的著作，而其研究更確實可信，因爲他是利用留音機保存原始民族的音樂而

爲比較，並於樂器方面，加以注意，故於比較音樂學上有許多貢獻。就像以前研究音樂的起源總不脫思索和推測，而修騰夫的研究，則晚近音樂由很長的發達系列，歷歷有事實可據。又伯克爾（O. Biekel）研究民族詩於心理學，反對從前主張民謠爲全民族創造的集合論，而主張一切民謠都有其唯一之作者，但以時改作則不一其人。另外像梅優（J. Meyer）特注意研究原始民謠逐漸進步的狀況。威爾騰（Velton）博士研究原始民族固有的言語及描寫的方法，這些均於比較文化史上有很多影響處。

比較藝術研究和藝術起源問題　但於全體美學上尤有關係的，是從人種學的基礎而爲一般的比較藝術研究。這裏就有兩大家，其一爲德國的格勞受，又其一爲瑞典的赫爾恩。要約略敘述兩家的議論，就先當一說此種研究對於美學的意義如何。因此種研究所用事實證明的方法，能解決其他推測思辨所不能解之問題——這就是藝術起源的問題。此一問題又有許多副意義，就是：

（一）各個藝術是否由他種活動（遊戲言語之類）發展而成，或者有其獨自的原始活動。

（二）是否有最原始的一種藝術爲其他藝術所從出，或者最先便已有了相對的許多獨立

的特殊藝術。

(三)於藝術起源裏是否有關係密切的特殊藝術之羣。

(四)藝術活動是否以純粹動因而現，抑或夾雜着非美的動因，如雜非美的動因，則其對於藝術活動發展之意義如何。

(五)一般人間是否都有其根本的藝術衝動，又其表出的根本形式如何。

這些問題先可從比較人種學的藝術研究舉出概括之答案：——(一)藝術並非其他活動(像言語遊戲等等)的發展，由他種活動演繹爲特定之藝術活動其勢且有難能。(二)藝術無共同的原型，最初是各個的發生。(三)但藝術裏也有關係更密切之各羣，如造形藝術自爲一羣，言語藝術自爲一羣，又音樂的律動的藝術又自爲一羣。(四)藝術最初由非美的動因持續，且多方面受其影響，然後逐漸解放，但於樣式上仍多與非美的動因相關。(五)但學者間多假定有最根本的藝術衝動，其顯現的原始形式則屬於律動的藝術家具及身體上之裝飾。

格勞叟的原始藝術研究 其次，再述格勞叟等兩家之議論。格氏的研究殆全以原始民族之

藝術爲據原始民族是指那些文化最低又最幼稚的民族而言。他們有種主要的特徵，便係以最原始的狩獵樵蘇度其生活，所以又單可限於狩獵的民族。格氏同斐赫那一樣的主義，研究藝術乃從低處做起，就是以客觀藝術品最簡單純粹的形式開始，這樣的形式只見於原始民族的製作裏。本來研究原始民族之一切方面，屬於人類學。此學的方法上有許多難點，在格氏的研究裏並不忽略看過，所以材料的蒐集先就感得十分困苦，因其間有許多程度的差異，不是同等的完全；其次對於此等材料的說明又有困難，特別藝術的和實踐或宗教的形式既須加以區別，又一般裝飾意味的作品也當有別。格氏於此，用一種補助手段，專從顯然表白其藝術性之形式處下手，再以與文化民族同樣形式的藝術相比較。在某種民族的製作裏常見出有反覆應用的特徵，譬如新西蘭人有捕捉自然形狀關係並表白牠的能力，由此可推定其民族具有美的才能。再由此比較其全民族的文化性質以及感受性等，更得圓滿的說明。

藝術爲社會現象　格氏對於藝術的一般解釋本以爲藝術的活動爲着自己目的，所以於其經過或結果中有直接的感情價值。在原始民族裏適見其然，美的受用皆從作家而推廣及於鑑賞

者，由此證明藝術的本質是一種社會的活動。而他對於原始民族的藝術也當做一種社會的現象。至於他區別藝術的種類，和斐赫那的意見一致，分做靜止藝術和運動藝術的兩種。前一類最原始的形式是種裝飾藝術，因裝飾身體尚不能滿意，進而裝飾器具，於是為一般繪畫的濫觴。從這樣研究的去，在在都能見出藝術之社會意義。譬如一種裝身裏就有因引異性注意之「誘惑的裝身，」又有示威敵者之「威赫的裝身」等類。再說運動藝術最原始形式為舞蹈，進而有詩歌，音樂，更不容說是帶着社會的意義。格氏最後由各個研究抽出原始藝術一般的本質和原理，比較他其先所下的藝術定義看來，便覺這種藝術都含着一種實用的目的，算不得純粹藝術；——惟有音樂一類有時始終以美的興味為主。在這裏，他更見到一很堪注意之點，即建築一類的藝術完全不存於原始民族之間；其餘呢，就都自有其簡單的形式，而可說與文化民族的藝術一致，乃至支配的法則——像均稱，比例，調和等等，亦復相同。

藝術和遊戲　從這樣研究的去，可知原始藝術活動的根本條件和遊戲的活動相同，而人種之各別對於藝術上並無何等重要意義，雖很相異的民族也常得有極相似的藝術形式。從前泰恩

(Taine)嘗主張人種區別為規定藝術活動之一主要條件，到這裏即可知其不盡然，但有音樂一種藝術最受人種的影響而已。另外民族之文化形式卻足以支配藝術之一部。像一種民族以如何形式取得食料而維持其生活，就常制限製作的形式，狩獵民族的繪畫多描寫人與動物，且很活潑，便屬一例。其次，地理氣象會有影響於藝術的形式，也屬以前泰恩所主張。格勞叟又加反對，以為氣候影響產物及民族生活樣式而後始有關於藝術，其關係便不直接。道在高級民族，原也如是，不過原始民族間實際生活對於藝術尤有意義。器具裝飾，所以使技能之進步，裝飾舞蹈，又所以便利社交，且威服敵人，皆帶着極濃的社會色彩。後來的高級藝術個人的意義更多，乃見其更純粹。

藝術學上一般問題的解釋　以上不過指出怎樣是藝術的人類學的研究而止，至於藝術學上一般的問題還有許多在着很要緊的，如（一）藝術的活動，和其他非藝術活動的區別如何，（二）藝術成立的原因和條件如何，（三）藝術的效果如何。格勞叟對這幾層都嘗論及。他的著書藝術學論文集裏，對於第一問題就有解答，卻和以前的主張不符。他本主張藝術與遊戲相同，而於此大唱其異論。他說，（一）藝術是特種能力的活動，在藝術家之前有他應當解決之問題；為了這一點

藝術的良心，就不容以遊戲般的活動去製作。(二)從藝術活動常得着客觀的作品，遊戲則無。(三)美的鑑賞在昔都承認是靜的，依這裏的研究乃見其追摹藝術家的行事而爲內的創作。

關於第二問題，格勞曳是由各種民族的藝術天才而解釋，因其太繁，此且不述。最後一問題，他傍論及科學對於藝術的影響，很是確切。舉其大略，則謂晚近以科學爲基礎，而技術十分進步，有時卻爲害於藝術製作。如用分業法及機械方法於裝飾工藝，適破壞其特質。由是格勞曳以爲科學和藝術是人間所有對立的二種精神作用，本質上完全相違，此看藝術的天才和科學的天才不同，可以知之。

赫爾恩藝術研究的方法　赫爾恩的研究不像格勞曳的側重各個方面，而取一般的方針。就是以一般的藝術衝動如何生成爲主題，而兼取人類學的和心理學的兩種方法。像純粹藝術衝動但和藝術鑑賞及創作有關係，並不爲實際的考慮所左右，故其解釋用心理學的方法卽足。要問如此純粹的藝術衝動怎樣結合實際的，政治的，乃至宗教的興味而發爲作品，或者問到非美的活動對於純藝術的發展有如何意義，這就須加以人類學的研究。赫氏兼用兩樣方法，不外此理。

表情和原始藝術　用心理學研究得的事項，最先有「如何創作藝術品」又「如何鑑賞牠」的各問題。解答的順序，應先追溯到感情和衝動的表出對於個人乃至社會的生活有如何之意義。因赫爾恩也持着藝術本質爲社會活動的見解，所以他對社會方面的研究尤其注意。他說，無論個人或社會的生活，皆以用種種方法表出感情最爲急務，（此說已略見於前章，可以參閱。）而此等表出最後乃集中於藝術的活動。爲什麼呢？因藝術乃爲着表出而表出，所以最適於表出衝動。這樣說法就已於感情表出衝動中認純粹藝術的起源，並於其間尋出各個藝術的形式。這樣就必以關係感情表出最密切的形式爲原始藝術，故謂律動的藝術可就是原始的。詳細些說，其中更有體操的舞蹈，律動的遊戲歌唱，乃至一部分幾何形的裝飾。

非美的活動和藝術的發展　其次，藝術之社會的解釋可見其由非美的活動生起了藝術而後，逐漸以純粹的藝術活動而發展，概括些說那發展的次第呢，先從實用的動機製出極單純的藝術品，於實用的興味而外並還有某種程度的獨立快感。中間經過幾多的發展階級，而後至於純粹的美感。像平常學者每每誤會作藝術活動的遊戲和模倣，對於最初藝術的生起很有關係，但依然

是非美的。赫爾恩努力證明這一層，並還分析那非美的衝動為許多種。所謂知的教養，歷史的傳說，對於異性的誇示和誘引，勞動作業，挑撥戰鬪心的擬戰作業，乃至魔術等等，都是的。這些最初參加於藝術活動之中，直到現代最高的藝術裏有時依然會殘留着，所以對於藝術發展過程的比較研究，可有一貫的意義。赫氏之說大概如此。

格優遙的美學說　這一方面的研究，我們更難忘卻格優遙（Guyau）其人。康德以來的美學家，常說美和意慾並實際的利害觀念不相關，還和「快適」有所不同，這樣將美從日常生活引開了。格優遙最先反對此說，以為美，善，和其餘實際的事實是同樣受意慾支配着的。例如運動的美感裏，輕快遊戲所覺得的就更小，而向某種目的努力所覺得的就更高。又從前阿林分別美的感覺以為只有視覺和聽覺——便是高級感覺，格優遙也反對的說，一切的感覺能有殘留於後的能力，就一律都能有美的印象，所以低級感覺無異於高級之處。本來那樣分別是以為美感有別於快適的，但現在看來，快適如高揚到不被壓迫的生活感情，也就屬於美感。格優遙更進而反對拉斯京和普魯東（Proudhon）等人所說工業藝術間有絕對的差別。他以為工業依着科學進步而發達，同

時就有使我們生活向上，愉快並且美化的傾向，所以適於美術。照這樣說，美的態度和其他態度便無所別。在他指示出藝術活動和美的快感對於人生的關係，這是他最大的功績，但因爲一些互相交涉的事實，便取消了美的創作和美感的固有特質，這未免是偏頗的見解。

進化論的美學　和上說的比較藝術學有特殊關係的研究，另外還有種「進化論的美學。」這方面的結論也是說從非美的動機發生藝術，而漸次發展爲純粹的藝術，就同比較人類學的研究一致。如此研究，不容說是以達爾文（Ch. Darwin）斯賓塞爲先驅。斯賓塞以音樂爲原始的藝術，而看做感情興奮時的言語所引生。盧梭（Rousseau）乃至近人格勞斯，朗格等，也同此見解。惱修騰夫以爲音樂中有言語所不能概括的要素，就像第五音第八音等確然的音階，就非言語裏所可見。此說馮德亦贊同之。但兩家都由心理學爲主張，而以人類學的研究爲實證。所以格勞曼也說，文化低級的民族的歌唱既和感情的言語爲兩事，並無異於文化較高民族的音樂。

進化論的美學者可推阿林爲正宗。阿林祖達爾文之學說，解明動物和人類的美感都是以漸而發達。他並反對格優遙將美感看成實際的興趣一樣。其實則生存維持以及實際利害相關係之

感情都非美的感情，而無此等關係者乃為美的感情；在進化的過程裏非美的感情卽漸被解放而為美的。

文化史的藝術研究　前面也說及的法國史家泰恩對於藝術的研究有其獨特的見解。他以為各時代各民族的藝術各有其特色，此可以環境的原因說明。因為每一作家總多少和當時流派相關，而此流派就由人種氣候文化程度等等綜合而生起。這樣說法既然立於文化史的見地，而非直接美學的。但他對於解釋藝術有關其他生活領域的一層，卻很有裨益美學之處。

藝術論的問題解釋　所謂一般的藝術研究，已如上述。現在說到狹義的藝術論則藝術的定義如何，又分類如何，皆為其間學者努力解釋的問題。這些解釋很和藝術活動的見解有關。古代學者通以藝術活動所生產的乃為自然的模倣，到了西紀第三世紀初葉，斐羅斯脫拉斯 (Philostratus)始注重創造的想像作用。近人尤傾向此一面。康德以為藝術是天才獨有的事，說到天才，就和模倣成功反比。天才(genius)最重要之點在獨創性，故又不同於才能 (talent)。天才所作常為一種典型的。又其製作出於無意識而非一定法則的遵循。其甚者於製作的原來如何，作者且不自

知，所謂天授，便是此種。晚近學者沒康德學說之流，而有一般形式論和觀念論之爭，這似乎與費赫那所說的直接要素聯想要素很有關係，並有學者（像克優伯等）以為從直接要素聯想要素的分別可以解決得此一論爭，但是根本問題還在「什麼是藝術品」的一點。要從心理學的美學去講呢，或者從表象及感情的活動過程（即形式）中見得美感的特質，又或者從那些的內容裏見得，本來成功一種對立的，現在且不深論。

藝術的兩種新定義　藝術的新定義因為學者主張個人的解釋或社會的解釋，很有不同之處。依前一種的主張，藝術純為個人人格的產物，就必以客觀的抽出個人體驗為主，因此說藝術品都屬作家人生觀和世界觀的具象表白。要依後一種主張說呢，藝術品和作家皆隨着時代，民族，一般思潮乃至過去的先輩而改動，因此說藝術不外團集的活動，必有鑑賞的公衆，而後存在。這裏就含着一層意思，凡社會的現象或文化的生活都直接或間接有影響於藝術，假使沒有這樣社會意義的考察，則於藝術作品也不可得充分的了解。

然而上述的兩樣見解並非絕對不相容，從一方面看，兩者且有互相補充的性質。所謂社會的

解釋。對於共同生活加於藝術品和作家的影響，乃至藝術品加於社會的影響，都很能有詳切的說明，但論到創作和鑑賞呢，這祇好算一種補助的解釋。藝術品的究竟自屬於個人的創造，又鑑賞的實際也依着自己個性受容作品，這都難以否認的。況且巨匠的作品，卓越的批評，常常和流俗不同，要從社會考察解釋其真相，那不是適得其反？這就須另用一種方法，所謂個人心理學的方法。且如藝術家徒然做了社會的潮流之奴隸，僅屬社會思潮的代表，他的作品就墮於時派藝術（Mode-Kunst）之數，而非真藝術。所以上說兩種藝術的解釋正各有其界限。凡關於藝術之社會的意義，自以社會的解釋爲正當，至關於其他的問題就用得着個人的研究。由此立藝術的定義亦有兩種：或者說藝術爲美的快感之客觀條件的總體，——此屬心理的解釋。或者說，藝術是種社會的現象，——此屬客觀的解釋，而因學者所注重的方面不同，亦時異其說。

藝術的兩種分類法　再論到藝術的體系或分類的一方面，當然有種種的異說，其主要的分歧點也不出乎見地上有心理的和客觀的之不同。在後一種見地中，還可分別出形式的，觀念的，個人的，進化的種種。就舉進化的見地做例子來說，原始藝術或有一種爲其他各類共同之源泉，又或

者原始中就有各樣的分類。原始分類的一層，學者信從的最多，如斯賓塞分別原始藝術中詩和音樂舞蹈爲一類，又繪畫彫刻爲一類。丟波和盧梭的意見反是，以爲原始藝術祇得一種，所謂感情的言語。赫爾恩亦同此意，但說單一的原始藝術爲律動的藝術。修馬叔（Schmarsow）則謂單一原始藝術爲擬態的（卽演劇的）藝術。

純理論的藝術分類　但有些新美學者，用純論理的分類。如華格奈說，有從人性本質中湧出的純藝術，所謂跳舞，音樂，詩歌，此爲原始藝術之一類。又有藉無情物質爲材料的藝術，像建築，彫刻及繪畫，別爲一類。此外很自然的分別法，如斐謝爾之時間空間藝術說，又斐赫那之靜的動的藝術說，都極合用的。賓梭也用時空的分別法，但他又用他種標準說造形藝術，因有事實上的形式須喚起聯想，所以是模倣藝術；音樂藝術不定有聯想，並無事實的形式，所以爲自由的藝術。

馮德的藝術分類法　此外尚有各家的特別區分法。如馮德以藝術成立的由來做基礎而分藝術爲兩類。其一是造形的藝術，又其一是音樂的藝術，兩者的動機各異而各有其區域，但仍有互相補充的性質，並相互的依存。造形藝術是先有了外的形像，再由想象的開展，化爲精神的，生命的；

音樂藝術則爲人間感情直接由言語樂音中表白。兩者的經過程序相反，而其爲表白之用則同，故說是相互依存的。

栗泊士的藝術分類法 栗泊士對於藝術的分類和體系，也有精細的論列。他所用的分類標準有二：一對象，二方法。以對象的標準，藝術可分做抽象的具體的兩類。抽象的藝術乃從各個事實中抽出一般的普遍相而描寫之；反之，具體的藝術以描寫各個事實爲主，所以也稱做再現的藝術。屬於前一類的是音樂，裝飾藝術，建築，工藝，美術，跳舞等。屬於後一類的爲影塑，繪畫，及動作。再用第二標準來區分藝術，則有直接描出和間接描出的兩種。最能代表間接描出的藝術無過於敍事詩。因敍事詩所描寫的生活，皆不存在於那些言語上的。至於抒情詩，劇詩等，則直接表白於言語之內，又影塑和繪畫則直接表白於形色之內。間接描寫乃將事實放在某種意味的遠處，而距離的觀察之，直接描寫便不然，內容完全是現在的，作者和鑑賞者都可直接的體驗得。

像栗泊士第二種的分類對於詩的藝術再適宜也沒有。但前一種呢，就可見出許多不當之處，藝術的材料的意義常常因其方法而改變，不能算確定的標準。像音樂以外的種種，都有個人具體

經驗的表白。而其部類也就應屬於具象的藝術。所以材料的抽象或具象還不能區別藝術的種類，必須看所用的表白方法如何。栗泊士的區分於此未免有些誤會。但他專重客觀一方面可謂極有見解。

結論　以上各章已約略將晚近美學畫出個輪廓來，並於言外暗示了幾點。

一，因美學的範圍漸寬，研究的方法亦漸多，遂常有不調和之處。

二，但各種方法皆有其最適宜之研究對象，其結論亦有其獨到的境域。種種方法雖不能統一，而所研究事實則有統一之可能。

三，就因研究的範圍加廣以至構成美的文化現象，就愈見其和人生的全體相關，而其複雜的事實亦愈近於統一。

依着這幾點更可以推測其後的美學，當有兩種特色：

第一，趨向綜合的研究，而組織全體的美學。

第二，美學和人生的關係密切，而其確定規範的性質。

美學的研究到晚近愈見紛雜。要做部簡明的概論覺是件很難的事。早年德國學者摩伊曼(Ernst Meumann—1915) 爲發表他自己的心理學的美學說起見，曾著作了一種預備的書，叫做現代的美學 (Aesthetik der Gegenwart)。在很短的篇幅裏盤然有序的將各家新說簡明敍述出來，並還各與以公平的批判，使讀者於晚近美學的全體一覽了然，這眞可算成功的美學概論而且最宜於初學的書。述者近在江蘇省立第一中學高三級講授美學，就據此編爲講義，更覺到摩氏的敍述無論由何種方面都歸宿到藝術和人生關係的一點，讀竟他的書，不期解釋了一重大問題——藝術對於人生的意義；這一層自然是今日研究美學所應預先明白的。因此講事既畢，就乘暇改訂原稿，更介紹牠於一般學者。但這裏有須附加聲明的，就是此編大體以摩氏之書爲據，並非其全譯；中間既加入好些別的材料，又全略去原書最後的一章——美的文化——未用。這些材料的去取很參照了幾種的日譯本，但仍恐多有錯誤，若得識者加以指正，何幸如之。

民國十二年七月述者附識